А.В.Русецкий, Ю.А.Русецкий

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВИТЕБСКА С ДРЕВНОСТИ ДО 1917 ГОДА



А.В.Русецкий, Ю.А.Русецкий

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВИТЕБСКА С ДРЕВНОСТИ ДО 1917 ГОДА

ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОЧЕРК


МИНСК
«БЕЛАРУСКАЯ ЭНЦЫКЛАПЕДЫЯ»
2001

УДК 008 (476.5)
ББК 63.3 (4Беи)
Р88

Рецензенты:
доктор исторических наук, профессор *В.А.Космач*;
кандидат исторических наук *Т.С.Бубенько*;
кандидат философских наук *О.И.Чеснокова*

Над книгой работали:
заведующая редакцией литературы и искусства *Л.В.Календо*;
научный редактор *С.В.Пешин*

Русецкий А.В., Русецкий Ю.А.

Р88 Художественная культура Витебска с древности до 1917 года / А.В.Русецкий, Ю.А.Русецкий; Худ. В.Г.Загородний. — Мн.: БелЭн, 2001. — 288 с.: ил.

ISBN 985-11-0215-6.

Книга посвящена актуальной, но малоизученной в белорусском обществоведении теме — исследованию развития художественной культуры Витебска, одного из старейших городов Беларуси. На богатом фактологическом материале прослеживаются процессы становления и функционирования всех видов искусства, народного творчества в разные исторические периоды: раннее средневековье, Великое княжество Литовское, Речь Посполитая, Российская империя. Книга адресуется всем, кто интересуется национальной художественной культурой.

УДК 008 (476.5)
ББК 63.3 (4Беи)

ISBN 985-11-0215-6

ПРЕДИСЛОВИЕ

Новации в общественном развитии конца XX столетия актуализировали потребность людей (в первую очередь молодого поколения) в знаниях, ранее незаслуженно считавшихся малозначимыми, второстепенными. Свою роль, на наш взгляд, здесь сыграли, с одной стороны, гуманизация и гуманитаризация системы образования (введение, например, в учебный план общеобразовательной школы в качестве обязательного предмета курса «Мировая художественная культура») и, с другой, стремление молодежи самой разобраться в системе существующих эстетических ценностей, их подлинности (возвышенности) или мнимости (низменности). Особенно в связи с массовым нашествием на культурное пространство Республики Беларусь западноевропейской и американской (как северной, так и южной) художественных культур.

Определяющим, стержневым элементом в системе ориентации личности на значимость (позитивность) художественно-эстетической ценности является знание ею истории национально-художественного развития, в т.ч. и таких наиболее значимых регионов и центров, как Полоцк, Витебск, Заславль, Друцк, Туров и др. Именно национально-художественная культура, аккумулирующая социально-культурный опыт поколений и выступающая как открытая система развития, располагает обобщающе-конкретными возможностями «очеловечения человека».

Предлагаемая читателю книга «Художественная культура Витебска с древности до 1917 года», написанная в форме историко-художественного очерка, предусматривает реализацию обозначенных целей. Авторы надеются, что она позволит более глубоко постичь многовековую, сложную и противоречивую историю художественного развития г. Витебска, приблизит читателя к пониманию особенностей развития национальной художественной культуры.

А.В.Русецкий,
Ю.А.Русецкий.

ВВЕДЕНИЕ

«Древний русский город, происхождение которого историки относят к первым векам русской истории, Витебск много видел и перенес много ударов в течение своей многовековой жизни, издавна являясь видным центром умственной, религиозной, нравственной и экономической деятельности населения бассейна Западной Двины.

Как все города, игравшие более или менее значительную роль в истории, Витебск богат и историческими воспоминаниями, и отличается некоторыми особыми бытовыми чертами», — так писал о Витебске наш выдающийся земляк Н.Я. Никифоровский в интересном (правда, современному читателю почти не известном) произведении «Странички из недавней старины г. Витебска», изданном в 1899 г.

И еще одна ссылка на известного российского деятеля первой половины XIX в. М.П. Жданова. В своих «Подорожных записях по России в двадцати двух губерниях», вышедших в Санкт-Петербурге в 1843 г., он пишет: «Витебск открылся почти при самом въезде в него. Вид с ближайшей горы на весь город и особенно на его главную улицу, через которую провели петербургское шоссе, очень хороший. Архитектура храмовая, главным образом, католическая — оригинальная, чудесная. Лучшие из них монастырские — базилианский, на горе, у присутственных мест (его передали в православный собор), и иезуитский, закрытый, за рекою Витьбою...

Витьба стремительно течет по крутому красивому рву и впадает в Двину. На высоком берегу этой последней, напротив присутственных мест, сделан бульвар, откуда виден весь заречный город, мост через реку, барки, плоты, католический костел, бывший иезуитский монастырь, губернаторский дом, а далеко вниз по Двине — Марков монастырь, за городом равнина зеленого выпасу, а за ним горы в синеве. Этот ландшафт есть один из лучших, которые я видел во время путешествия».



Славянское городище. Реконструкция.

Были ли у Н.Я. Никифоровского и М.П. Жданова — разных по статусу и социальному положению людей — весомые основания для таких возвышенных оценок? «Безусловно, да!» — ответила сама история.

О давности города свидетельствуют и древнейшая «Повесть временных лет», и «Витебская летопись» С. Аверки, созданная во второй половине XVIII в., и другие исторические документы и материалы, и, наконец, новейшие данные археологических исследований, полученные в конце 1970 — середине 1990-х гг.



Бронзовое височное кольцо из Бороник (пригород Витебска). 5—4 в. до н.э.

В летописях и хрониках называют три даты основания Витебска: 947, 974 и 1021 гг. Обычно исследователи считают последнюю — 1021 г. — первым достоверным сообщением о Витебске. В «Повести временных лет» и Московском летописном своде можно прочесть: в 1021 г. после сражения полоцкого князя Брячислава Изяславовича с киевским князем Ярославом (Мудрым) на реке Судомири (Судоми) киевский государь в знак примирения и сглаживания противоречий между Киевом и Полоцком передал Брячиславу города Витебск и Усвят, посчитав обоснованными его притязания на земли (и города), заселенные полоцкой ветвью кривичей. Правда, в «Повести...» не говорится о том, принадлежал раньше Витебск Полоцкому княжеству или нет.

В «Витебской летописи» С. Аверки приведено такое предание об основании Витебска: «В лето 974 года Ольга, разбив ятвягов и печенегов, переправилась через реку Двину, заночевала с войском и, облюбовавши гору, заложила деревянный замок, назвала его от реки Витьбы Витебском, выстроила каменную церковь в Верхнем замке Святого Михаила, а в Нижнем — Благовещения. Два года прожив, уехала в Киев».

Казалось бы, летописцу можно верить. Однако против этой даты активно возражает такой известный исследователь древнерусской истории, как академик М.Н. Тихомиров. Не соглашаются с ней и известные исследователи истории и культуры славян А.А. Алексеев и Б.А. Рыбаков. Они считают, что дата 974 г. — это ошибка, допущенная при чтении и переписке древних летописей. Следовало бы считать 947 г. И в подтверждение своей позиции приводят тот факт, что Ольга никак не могла ночевать на западнодвинском берегу в 974 г., ибо умерла она за 5 лет до описываемых событий. Да и церкви Благовещения и Святого Михаила (по свидетельству историков и археологов) были построены значительно позже (в первой половине XII в.). С таким доводом трудно спорить. И получается, что летопись Аверки представляет не правду исторических событий, а некий субъективно созданный конгломерат фактов из восточнославянской (и витебской в том числе) истории.

Оставив задачу уточнения даты основания Витебска для историков, археологов, архивистов, подчеркнем ту непреложную истину, что Витебск по праву относится к древнейшим культурным, экономическим и политическим центрам белорусской земли, игравшим важное значение в ее северной части. Подтверждение тому нахо-

дим, например, у авторов книги «Древняя Русь: город, замок, село» (М., 1985), считающих, что культурные отложения IX—X вв. дают все основания сделать вывод, что уже в конце X в. на берегах Двины располагалось крупное славянское поселение. А то, что Витебск упоминается в летописях позже и реже Полоцка, думается, можно объяснить их различной ролью в жизни населения Полоцко-Витебского Подвинья. Если Полоцк продолжительное время является племенным центром и столицей западной ветви кривичей (полочан), то Витебск в разные периоды был лишь крупным населенным пунктом кривичей. Их единство, их материальная и художественная культура впоследствии найдут убедительное подтверждение в данных археологических раскопок. И в Витебске, и рядом с ним будут найдены характерные для кривичей керамика и довольно редко встречающиеся ювелирные украшения: плоские подвески-коньки, проволочные кольца с завязанными концами, оружие, которым пользовались кривичи в конце IX — первой половине X в.

Данные последних лет говорят и о том, что Полоцкое княжество не было заинтересовано в развитии своих окраин. Уже в конце X в. Полоцк перекрыл доступ балтских товаров по Западной Двине выше линии города, начав осуществлять торгово-экономическую деятельность, направленную на укрепление собственного экономического и культурного величия (в это же время Полоцкое княжество имеет военно-политические союзы с такими раннегосударственными славянскими образованиями, как Новгородское и Киевское).

Отрезанные от Балтии, Витебск и Подвинье (вместе со Смоленским Поднепровьем) не остаются изолированными от внешнего мира. Они включаются в другую (противоположную полоцко-балтской) систему внешнеэкономических, а затем и политических связей по Волхово-Днепровскому речному пути. Заметим, что этот социально-географический регион отличался высокой концентрацией населения, устойчивыми поселенческими структурами с экономической самостоятельностью. Разветвленная система волоков в Днепро-Двинском междуречье и на переходе из реки Западной Двины к реке Ловати способствовала не только развитию внешней торговли, но и привлекала внимание к этим местам жителей других регионов.

Уже к концу X в. происходит «огосударствление» этих микрополисов. В Витебске, Сураже, Усвятах и других местах устанавливаются центры княжеской администрации. О.Н. Левко, к примеру, приводит интересное наблюдение: топоним «Ольгово» (деревня в одном километре от Витебска) — это не что иное, как фиксация пути киевской княгини Ольги при установлении погостов и даней в 947 г.

Как свидетельствуют данные археологической науки, на месте будущего Витебска вначале была заселена левобережная территория так называемых Верхнего и Нижнего замков. Лишь в X в. город переходит на правый берег Витьбы, а в XI в. осваиваются Задунайские (от реки Дунай) возвышенности. Это место, называемое Кстовской горой, судя по всему, было в древности местом языческого капища, на котором крестили («кстили») местных язычников. О заселении западной части Нижнего замка в третьей четверти I тысячелетия н. э. говорят и находки лепной керамики типа верхнего слоя Банцеровщины*, а также глиняные диски VI—

* Археологическая культура племен, живших в VI—VIII в. в Верхнем и Среднем Подвинье, Верхнем Поднепровье, Верхнем Понеманье. Получила название от городища Банцеровщина, что под Минском. Характеризуется открытыми поселениями с наземными и полуземляночным типом жилья, развитием различного типа ремесел (обработка железа, бронзо-литейное производство, гончарство, обработка дерева, кости и т. д.), занятием населения земледелием и животноводством.

VIII вв. для вертикального ткацкого станка (кстати, такие находки на территории Подвинья достаточно редки, их аналоги можно встретить лишь на севере Руси). Об этом свидетельствуют данные, полученные археологом Т.С. Бубенько в ходе раскопок 1981 г. в окольном городе Витебска.

Город Витебск привлекал внимание попеременно то полоцких, то смоленских правителей. Документы показывают, что уже начиная с середины XII в. (в первой трети XII в. Витебск является центром самостоятельного удела, в котором княжил Святослав Всеславович — сын Всеслава Брячиславовича, сосланный в 1129 г. киевским князем Мстиславом Великим в Царьград вместе с другими полоцкими князьями) история Витебска тесно связана с Полоцком и Смоленском. Его роль в регионе особенно укрепляется после принятия христианства и начала строительства каменных церквей (церкви Святого Михаила на княжеском подворье и церквей Благовещения и Параскевы Пятницы на окольном городе), превративших город в опорный пункт православия в Подвинье. Связи новой религии и восточнославянских князей — это, безусловно, тема специального исследования. Но бесспорно установлено, что эта связь была обоюдовыгодной. Церковь получала деньги князя, а князь, используя атрибуты церкви, в том числе и силу влияния архитектурно-выразительных элементов, песенного и словесного (проповеди) искусства, стремился к укреплению неограниченной власти на своих землях. «Храм, в котором протекало литургическое действие и где великий князь и его приближенные пребывали во всем своем величии на хорах, отделенные от стоявшего в самой церкви простого народа, как бы символизируя социальную иерархию феодального общества»*. Христианство стало действенным орудием власти феодалов и потому, что оно опиралось на шедшие снизу, встречные духовные потребности народа, самоопределявшегося на новых путях собственной жизнедеятельности. Как и по всей Киевской Руси, витебские храмы стали средоточием искусства, в них синтезировался труд архитекторов, художников, словотворцев. За пределами же церкви оставались гражданское (бытовое) строительство, светская литература, отчасти прикладное искусство и народное (поэтическое, музыкальное, игровое) творчество.

Вот лишь некоторые факты из той далекой истории.

С 1021 г. (после передачи киевским князем Ярославом Мудрым Витебска вместе с Усвятами полоцкому князю Брячиславу Изяславовичу) Витебск находится в составе Полоцкого государства.

Значит, к этому времени Витебск выступал уже и в роли центра управления обширной территорией (здесь размещался полномочный представитель полоцкого князя, олицетворяющий его власть), и в роли северного оплота Полоцкого князя (здесь была дружина и формировалось ополчение), и в роли культурно-идеологического центра, в котором концентрировалась феодализирующая знать.

С 1101 и по 1129 г. Витебск — центр удельного княжества (данных о его историко-экономическом развитии, к сожалению, нет).

В 1130—40-е гг. Витебском владеет Василько Святославович, князь Полоцкий. Именно на эти годы припадает подъем в развитии города. Он становится главным церковным и оборонным центром Подвинья, расширяя свои границы до 4 га. Роль и значение Витебска в Полоцкой державе можно подтвердить и тем, что в 1161 г. Полоцкое вече избрало своим князем Всеслава Васильковича Витебского. А уже тремя годами позже летописи сообщают, что в Витебске правил Давид — сын смоленского князя Ростислава. Значит, в эти годы город находился в зависи-

* Лазарев В.Н. Киевская Русь // История русского искусства. Т. 1. М., 1953. С. 98.

мости от Смоленска. В 1167 г. в Витебске, бежав из Полоцка после нападения на город городецкого князя, укрылся Всеслав Василькович. Здесь же он нанес поражение преследовавшему его Володарю Глебовичу, претендовавшему на полоцкий престол (и «... побеже Володарь от Витебска»). Снова в городе укрепляются пропольские позиции, одновременно витебские властители предпринимают попытки к установлению связей с другими государствами: в 1176 г. витебский князь Всеслав выдает замуж свою дочь за сына Московского государя Юрия Долгорукого — Всеволода, а в 1209 г. второй князь, Василько Брячиславович, роднится с владимиро-суздальским князем Всеволодом Юрьевичем, известным в истории под кличкой Большое Гнездо. Но в конце 1180-х гг. Витебск снова оказался в зоне влияния смоленских князей.

В первой трети XIII в. Витебск и Полоцк признавали главенство над собой смоленского князя Мстислава Давидовича. От имени этих городов он в 1222 г. участвовал в заключении торгового договора между Ригой, Смоленском и Полоцком. А это значит, что первый выход Витебска на зарубежные отношения был более 750 лет назад: в 1229 г. от имени Смоленска Мстислав Давидович заключил новый торговый договор с Ригой и Готландским берегом. Во второй половине XIII в. Витебск снова участвует в торговых договорах с Ригой (1264, 1265). Активность витеблян способствовала сплочению славянских земель против немецкой агрессии — вспомним «Ледовое побоище» 1242 г., в котором под общим водительством Александра Невского участвовали витебские и полоцкие дружины и победа славян в котором не позволила крестоносцам продвинуться на территорию среднего течения Западной Двины.

В 1230-е гг. в Витебске находилась резиденция полоцкого князя Брячислава, которого историки считают последним представителем родословной линии полоцких Изяславовичей. Во второй половине XIII в. в летописях снова мелькают имена витебских властителей. В 1262 г. упоминается витебский князь Константин, участвовавший вместе с новгородцами в походе на Юрьев, захваченный крестоносцами, а в 1265 г. — князь Изяслав, который, правда, находился в зависимости от литовских князей Герденя и Войшелка; в конце XIII — начале XIV в. — князь Михаил Константинович, активно поддерживавший торговые связи с рижскими ратманами (купцами).

Об особом отношении к Витебску со стороны Великого княжества Литовского (ВКЛ) свидетельствует договор великого князя Гедимина с Ливонским орденом, датированный началом XIV в. «Этот мир, — читаем в договоре, — заключается от рождества Господа в тысяча триста тридцать восьмом году, в день всех святых с согласия Магистра и Ландмаршалка и многих других достойных и совета Риги, которые на этом целовали крест, и с согласия короля Литвы и его детей и всех его бояр, которые также свои обряды при этом совершили, и с согласия епископа Полоцкого, короля и города Полоцка и короля Витебского и города Витебска». Примечательно и то, что здесь полоцкие и витебские князья названы королями и что на заключение договора необходимо было согласие городов Полоцка и Витебска.

В 1320 г. умер последний витебский князь Ярослав Васильевич. Город по наследству перешел к кревскому (позже великий князь ВКЛ) князю Ольгерду (сыну Гедимина), мужу дочери князя Ярослава — княгини Марии (с этого времени начинается новая страница в истории Витебска как части ВКЛ). Витебск становится важным стратегическим центром ВКЛ на его восточном порубежье. Понимая это, мудрый и дальновидный князь Ольгерд начал работы по укреплению детинца каменной (можно предположить, что к этому его подтолкнул и витебский пожар 1335 г.), а окольного города — деревянной стеной. К концу XIV в., после возведения Нижнего и Верхнего замков, оборонная мощь Витебска еще более возрастает.

Последующая история благоприятствовала социально-экономическому и культурному развитию города над Двиной. И в составе ВКЛ Витебск занимал особое положение (имел в числе немногих королевские привилегии), и в Речи Посполитой был центром Витебского воеводства, и в составе царской России сначала был центром Витебской провинции, а с 1802 по 1924 г. — Витебской губернии. Автор одного из старейших белорусских литературных памятников «Баркулабовской летописи» называет, к примеру, Витебск XVII в. городом «славным, богатым».

Богатой историей Витебск обязан, главным образом, своему географическому положению. Здесь пересекались два древнейших торговых пути — меридиальный («из варяг в греки») и широтный (из Двины в Каспий), дороги, ведущие с Востока на Запад и с Севера на Юг, здесь перекрещивались политические интересы Великого княжества Литовского, Короны Польской и государства Московского. В средневековье через витебские земли проходили два известных торговых пути — «Великий путь» (Смоленск—Витебск—Полоцк—Двинск—Рига) и «Гостинец великий» (Смоленск—Витебск—Полоцк—Глубокое—Вильно). Намного позднее, в начале XIX в., через Витебск пройдут такие главные дороги Российской империи, как Петербургско-Киевская и Московско-Рижская. В середине XIX в. Витебск становится центром губернских трактов: Витебск—Смоленск, Витебск—Невель, Витебск—Великие Луки (через Сураж), Витебск—Лепель.

Не следует забывать о том, что еще в VII—IX вв. Витебск (как город или как торгово-ремесленное поселение) находился на линии размещения двух ведущих культурных центров: Приднепровья и Приильменья (недалеко от Витебска, в верховьях реки Лучесы, находился волок, соединяющий Западную Двину с Днепром), откуда культурно-художественные достижения расходятся своеобразными концентрическими кругами на значительные пространства (и, конечно же, не минуют витебское Подвинье).

И все же своим возникновением, развитием и ролью в жизни Подвинья Витебск обязан, в первую очередь, Западной Двине. Она вела витеблян и к большим, и к малым народам. К примеру, для торговли с Ригой Западная Двина использовалась не только как судоходный путь, но и как превосходная санная дорога. По имеющимся сведениям, такие поездки немцев в Витебск были обыкновенны и, как кажется, совершались преимущественно по зимам.

Оценивая роль Западной Двины в развитии Витебска, Иван Грозный в свое время высказался следующим образом: «Берега Западной Двины серебряные, а дно — золотое».

Есть много свидетельств, например, находки безменов, деталей весов, гирек и разневесок. В 1981 г. археолог Т.С. Бубенько обнаружила в ходе раскопок гирьку весом 36,02 г, овальной формы, без нанесения значений кратности. По весу она соответствует 20 ногатам (при весе ногаты в 1,8 г) и равна $^1/_5$ части серебряного рубля и подтверждает наличие широких торговых связей Витебска с Западом и Востоком, Новгородом и Псковом, Ригой, Готландом, другими европейскими и ближневосточными регионами. И в Витебске, и рядом с городом (например, по течению реки Лучесы) неоднократно находили клады куфических (серебряные диргемы, куны, резаны, ногаты) и западноевропейских (денарии) монет. Являясь своеобразным видом вещественных источников, клады относятся к важнейшим датирующим находкам и дают возможность изучить самые разнообразные стороны жизнедеятельности Витебска, определить временные параметры в процессе формирования духовности белорусского народа. Ученые также говорят о связи между размещением монетных и монетно-вещевых кладов и крупных поселений и городов.

Первый известный клад, состоявший из 100 куфических монет, найден более 200 лет тому назад. В 1827 г. в Витебске найдено 15 куфических монет (среди находок многие относятся к VIII—X вв.), в 1893 г. — клад, состоящий из денег Московской державы, Речи Посполитой и Шведской Прибалтики, в 1920 г. — 792 серебряные монеты пражского монетного двора Кутна Гора, чеканенные в XIV в. Самые древние монеты, найденные в Витебске, датируются 823—824 гг. Монетные находки свидетельствуют, что Витебск и Витебская земля уже в XI в. входили в число наиболее развитых белорусских регионов, активно использовавших водный путь по Западной Двине—Волге. Сначала здесь, по-видимому, имел место пограничный обмен между местными и приезжими купцами разных народов и стран, а впоследствии — устойчивая восточная и западная дальняя торговля. Византия, народы Востока и Кавказа, Западная Европа и Скандинавия кольцом окружали земли полоцких кривичей. Персидские ткани, арабское серебро, сирийские и киевские ювелирные изделия, египетская посуда, причерноморские амфоры, византийская парча, франкские мечи, прибалтийский янтарь и т.п. потоком шли в Полоцк, Витебск, другие белорусские города. Расширялись личностные контакты между образованными представителями духовенства, княжеской знати, мещан, между монастырями и церковными епархиями. Города и люди вели обмен и торговлю как товарами и ремесленными изделиями, так и произведениями искусства и письменности. Такого рода товары не только служили предметами потребления богатых горожан (бояр, купцов, княжеского окружения), но и образцами для художественного творчества местных мастеров. Они были частью той, по выражению крупнейшего российского историка искусств Н.П. Кондакова, «пересылочной галереи картин», которая оказывала постоянное и живое воздействие на сложение художественных вкусов славянских народов. Многие из инонациональных элементов были переосмыслены, преобразованы, по-своему прочитаны художественным гением витеблян и вошли в русло оригинального белорусского искусства.

О широких торговых связях и их влиянии на архитектурный облик древнего города указывает и строительство на главной торговой площади патрональной церкви святой Параскевы Пятницы — одного из уникальных памятников архитектурного искусства раннего средневековья. И еще об одном. В нашем историческом вступлении достаточно много ссылок на данные археологической науки, ибо именно ее свидетельства, находки ученых-археологов позволяют современникам прикоснуться к правде глубокой древности, через аутентичные предметы материальной и духовной культуры ощутить дыхание и пульс жизни родного города. И те, кто занимался раскопками в 1930—70-е гг., и, в первую очередь, системные исследования сотрудников Института истории Национальной академии наук Беларуси в 1980—90-е гг. (О.М. Левко, М.В. Ткачев, Л.В. Колединский, Т.С. Бубенько и др.) позволили нам увидеть и понять подлинную жизнь предков, их быт, их обычаи и традиции, пути формирования их художественной культуры. Только Т.С. Бубенько изучила 2 755 м культурного слоя, обнаружила и исследовала 52 постройки XI—XIV вв. Всего же археологами за последние 25—30 лет обнаружено и описано более 20 тысяч экземпляров вещественного материала (фрагменты и целые формы керамической посуды, заготовки, готовая продукция, отходы, орудия труда железо- и деревообрабатывающего, бронзолитейного, косторезного, кожевенного и других производств), малых форм искусства, декоративных росписей, собранных в ходе раскопок 1980—90-х гг.

Этот пространный экскурс в историю Витебска сделан вполне сознательно: нельзя изучать художественную культуру города или народа, основываясь лишь на

анализе их непосредственных достижений. Чрезвычайно важно понимание целостной социокультурной ситуации, развернутой в пространстве и времени, в которой складывались, развивались и взаимодействовали «высокое» профессиональное искусство и народное творчество, формируя особое смысловое единство в каждом периоде развития художественной культуры. Так же, как нельзя не учитывать то духовное наследие, которое получили витебляне от своих предков, обладавших значительными достижениями в материальной и художественной культуре.

Основными источниками изучения раннесредневековой художественной культуры Витебска выступают старославянские летописи, трактаты по различным отраслям знаний, полемическая литература, хроники, жалованные грамоты, архивная документация, материалы археологической науки, из которых в ходе научного анализа извлекается культурологическая проблематика. Как правило, статьи о культуре древнего Витебска (главным образом археологической) возникают вслед за археологическими открытиями, являясь то публикацией их, то попыткой более широкого научного обобщения. По сути, идет постоянный поиск, меняются аспекты, расширяются выводы, т. е. идет подготовка к новым, более обширным обобщениям, которые можно будет сделать в будущем.

Культурно-историческое время — об этом говорят многие исследования — вбирает в себя все (и продолжительные, и более краткие) периоды, все звенья мировой и национальных культур. «Славянское язычество существенно и интересно для науки, — считает известный славяновед Н.И. Толстой, — не только само по себе как форма и система культурных ценностей древних славян (праславян), но и как важный компонент культуры последующих эпох, как *генетическая* (выделено нами. — *А.Р, Ю.Р.*) основа славянской народной культуры и фольклора».

Что касается научно-исследовательской литературы, то она содержит лишь фрагментарные сведения, а вневременное прочтение и понимание высказываний политиков, летописцев и иных деятелей не всегда ведет к формированию определенной системы знаний, делает этот процесс достаточно затруднительным. Поэтому выводы и утверждения настоящего исследования часто бывают гипотетичными, в определенной степени нуждаются в оговорках и уточнениях. Обладающая богатым содержанием, спецификой форм художественного развития, своеобразием исторических и социально-духовных условий функционирования, художественная культура одного из уникальных средневековых белорусских городов, каким является Витебск, до сих пор не становилась предметом научного исследования. Фактически, за исключением справочно-информационных изданий, статей в энциклопедической литературе и отдельных работ, посвященных тем или иным элементам художественной культуры, целостного, системного исследования художественной культуры Витебска до сих пор нет. Предлагаемая читателю работа далека от задачи дать исчерпывающее освещение художественной культуры Витебска с древности до 1917 г., но это одна из первых попыток комплексного исследования проблемы, исходящая, прежде всего, из нашего, авторского понимания художественной культуры. Авторы не претендуют на всеобъемность исследования и завершенность выводов, а поэтому всякие объективные замечания и предложения, полученные в ходе знакомства читателей с книгой после ее выхода в свет, будут восприняты ими с признательностью и использованы в дальнейшей работе. Вероятно, придется еще не раз обращаться к изданию подобных исследований, чтобы в итоге была создана возможность подготовки обобщающего, многопланового труда о художественной культуре Витебска в его связях и взаимодействии с культурой других сопредельных с ним земель и внутренних процессах становления белорусской национальной культуры.

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ВИТЕБСКЕ В IX—XIII ВЕКАХ



НАЧАЛО ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

В истории раннесредневековой художественной культуры Витебска выделяются два, отличных друг от друга как по степени значимости, так и по уровню развития культуры, периода. Первый (в границах IX—XI вв.) связан с формированием города на месте Верхнего, появлением поселений на месте Нижнего замков и зарождением собственно витебского художественного творчества. В мировоззрении этого периода господствует дуализм — язычничество и христианство, традиции духовной жизни сельской общины, в народном художественном творчестве — мифология; «высокое» же искусство делает по витебской земле свои первые шаги, демонстрируя, главным образом, заимствованные из других стран подходы и формы. Второй период (XII—XIII вв.) — время наибольшего расцвета художественной культуры, время ломки традиций и коренного пересмотра выразительных возможностей искусства. Складывается собственно городская культура (включает великокняжескую, в том числе и дружинную ремесленного посада, городского быта и т.п.), в которой определяющую роль играют пришедшее на славянские земли христианство, испытывавшее долгое время активное противостояние язычников, великокняжеская власть, развивающиеся интернациональные связи. Фактически с конца X — начала XI в. художественная культура белорусских земель выступает как подвижный и гибкий организм, способный интегрироваться в мировое художественное пространство. Есть достаточно много свидетельств о художественных связях Витебщины со странами Центральной и Западной Европы. Однако определяющую роль в этом процессе играла Византия. Она подарила восточным славянам не только христианство: вместе с новой верой в древнебелорусские города пришли византийская церковная литература и византийский стиль в искусстве фрески, живописи и архитектуры (к примеру, отрицание круглой скульптуры как стремление ко всякому «идолотворчеству»).

Подчеркнем и то обстоятельство, что художественная культура града Витебского (а впоследствии и Витебского княжества) формируется как из искусства церковного, так и из народного художественного творчества. Для потомков она сохранилась в материальных и духовных памятниках различной идеологической и политической ориентации. Задача их познания и изучения с точки зрения истории белорусской духовности является чрезвычайно важной и актуальной.

Древний Витебск, как и другие белорусские города того времени, складывался по традиционной схеме: детинец и посад. Территориальную основу города составляют Замковая гора (возвышенная площадка, ограниченная с трех сторон глубокими оврагами) и Двинская возвышенность (остров при впадении Витьбы в Западную Двину, являющийся наиболее древней частью города). В ту отдаленную эпоху, как писал в свое время известный витебский краевед А.М. Сементовский, когда Витебск появляется в истории в качестве города, нельзя было и желать более выгодной для поселения местности. С одной стороны, близость судоходной реки и множество строительного материала — камня и дерева, с другой — крутизна и неприступность (при тогдашних военных средствах) высоких берегов Западной Двины целиком соответствовали всем условиям, необходимым для строительства города, который всегда начинается крепостью.

Как местонаселение Замковая гора была освоена людьми еще в эпоху каменного века (археологами найдены каменные топоры: один — типа «пальштаб», другой — с просверленным отверстием). Временами бронзового и раннего железного века датируются находки фрагментов груболепной посуды и (нескольких десятков



Замковая гора. 10 в. Реконструкция художника Г.С. Лебедева.

глиняных) грузил от ткацкого вертикального станка. Установлено, что к IX в. вокруг основания горы имелось несколько неукрепленных поселений кривичей. Одни из них на мысе, в устье Двины и Витьбы, другие — на территории бывшего Нижнего замка. Сравнительный анализ археологических материалов позволил сформулировать тезис (Г.В. Штыхов) о том, что образование Витебска как города шло путем объединения в IX — начале X в. разрозненных кривических поселений в единую городскую общность. Следует согласиться с Т.С. Бубенько, которая в развитии планировочной структуры и застройки витебских посадов выделяет два этапа: первый — X—XI вв. с неупорядоченной свободной застройкой поселений (правда, к концу XI в. она приобретает некоторые усадебные черты) и второй — XII—XIII вв., когда на посадах формируются самостоятельные планировочные центры (торговая площадь с церковью), регулирующие стабильность уличной планировки и застройки вплоть до XVII в. На данном этапе застройка приобретает усадебный характер и, несмотря на некоторую нестабильность границ дворов, регулируется направлением уличных мостовых построек.

В XII—XIII вв. в Витебске кроме детинца и основного посада существовали Взгорская, Заручайская (Заручавская), Задунайская и Задвинская слободы (посады), роль и значение которых в развитии города были неодинаковыми. Свое активное развитие они получат несколько позже — Заручайская, Задунайская и Задвинская слободы в XIV—XV вв., а Взгорская и того позже — в XVII в., но и в обозначенный период они оказывают активное влияние на развитие непосредственно городской инфраструктуры. (Поэтапное присоединение посадов следует рассматривать как прообраз кончанской модели формирования города в будущем XVI в.)

Если до XII в. в устье Витьбы существовали 2 центра (один на Двинской возвышенности, другой — на старом, носящем черты балтской культуры, городище), разделявшиеся глубоким оврагом, то в начале XII в. овраг стал активно засыпаться, и вскоре образовалась единая площадь, которая была обведена мощным глинисто-песчаным оборонительным валом. На участке вдоль левого берега Витьбы он имел ширину в основании до 36 м, а высоту насыпи до 8 м. По данным археологов Л.В. Колединского и М.В. Ткачева, вал внутри был армирован каркасом из перекладных деревянных конструкций в виде 7 ярусов неокоренных сосновых (иногда еловых) бревен толщиной 16—20 см (реже 25—30 см), уложенных решет-



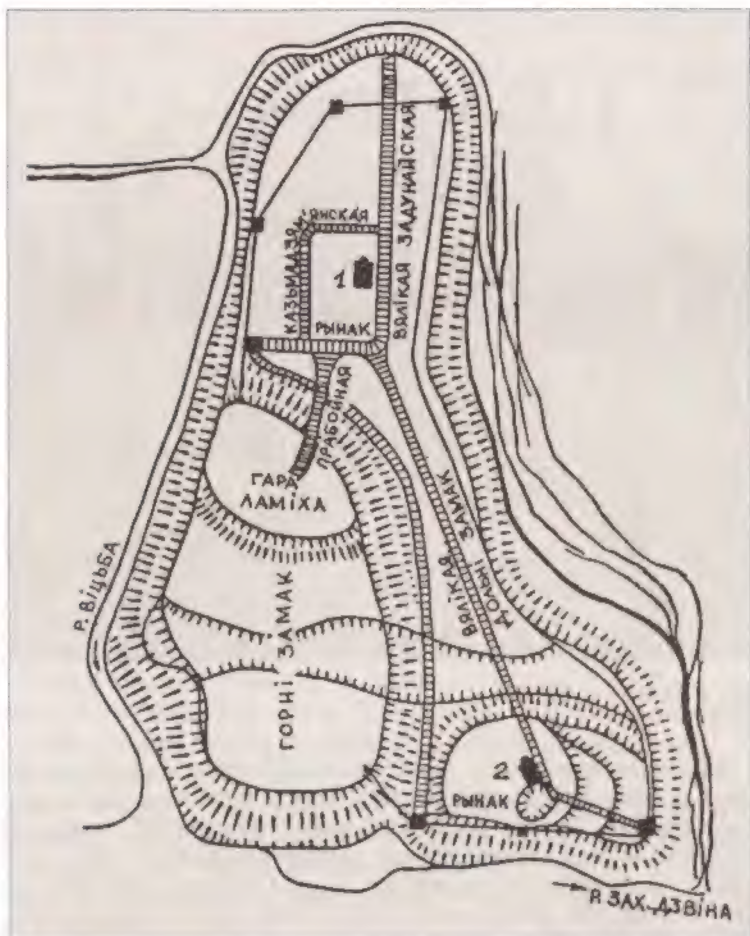
Место слияния рек Витьба и Западная Двина.

кой без врубок под углом 45° по отношению к трассе вала. Просветы между ними забиты глиной. Со стороны Западной Двины вал витебского детинца имел несколько иную конструкцию: основу насыпи составлял крупнозернистый песок, а его поверхность покрывал слой плотной коричневой глины толщиной до 1,1 м. Высота сохранившейся части насыпи вала превышает 4 м. С учетом рельефа и природной защищенности территории окольного города вал на отдельных его участках, по-видимому, отсутствовал. На основе археологических данных сделан вывод, что к XIV в. в Витебске окончательно сложилась планировка города, сохранившаяся в основных чертах вплоть до конца XVIII в.

Еще 150 лет тому назад в памяти народной существовало предание (вот отрывок из него): «В недрах Замковой горы жила, спрятанная от людских глаз, царевна-волшебница. Была она несравненной ни с чем красоты, всегда одетая во все белое. Великолепный дворец царевны освещался множеством огней. Охраняли его огромные львы. Вокруг царевны, направо, лежали кучи золота, а по левую сторону — бриллианты. Накануне Ивана Купалы волшебница выходила из чрева Замковой горы, чтобы показать людям свое богатство, разбрасывая вокруг себя сокровища. Но как только кто-либо дотрагивался до них, золото и бриллианты мгновенно превращались в пыль, а сама волшебница исчезала...»

С Замковой горой (в документах XVI в. гора известна под названием «Ломиха» — вероятно, из-за крутизны ее склонов) связано много исторических, часто драматических событий. Свое существование гора прекратила в конце XIX в. (по решению городских властей была срыта в 1880 г.). Сейчас остались только небольшие склоны во дворе Витебского горисполкома, которые напоминают об одном из древнейших мест города.

Гора, поднявшаяся над Западной Двиной и прибрежными холмами (думается, что оборонное значение Замковой горы хорошо понимали и те племена, которые



План витебских замков XII—XIV вв.

жили здесь до прихода славян, и тот неизвестный кривич-князь, который заложил на ней основу будущего города), стала местом, где размещался детинец — административно-политический центр с резиденцией князя. Л.В. Алексеев подобное положение подтверждает такими рассуждениями: именно на Замковой горе находилась одна из древнейших церквей города — церковь Святого Михаила, а храмы в честь этого святого возводились, как правило, на княжеском подворье. (Об этом же еще в 1895—1896 гг. заявлял А.П. Сапунов, а в 1964 г. в ходе раскопок подтверждения местоположения храма нашел М.С. Рывкин.) Н.Я. Никифоровский подчеркивает важное значение этого места для жизни города и в более поздние времена: «...во все сроки Витебская замковая вышка служила средоточием города; благоустроенный же здесь «Замок Ольгерда» ...современник древних православных святынь города, церквей Благовещения, Святодуховской и 1-й Богословской, состоял не только укрепленным центром города, но и тем завидливым пунктом, обладание которым стоило жертв...»

В X—XI вв. витебский детинец был окружен аграрным населением, из среды которого постепенно выделяются ремесленное и купеческое сословие (правда, есть точка зрения, что купеческое сословие, с учетом специфического положения Витебска, сложилось здесь раньше ремесленного). В конце XI—XII в. на Двин-

ской возвышенности складывается предградье, или посад (экономический центр), где концентрируется торгово-ремесленное население. И витебский детинец, и посад, и оборонительные сооружения вокруг них постоянно развиваются, формируя к XIII в. типовой раннесредневековый город (рядом существуют предградье, сельские поселения, некрополь). Слияние разрозненных частей города в единый архитектурный ансамбль шло на протяжении двух веков. Если в первой половине XII в. к граду присоединяется лишь поселение в северной части Двинской возвышенности, то во второй — уже воедино сливаются восточный и юго-западный посады. Затем в городскую черту входит Завитьбенный посад. После этого акта Витебск становится городом сложной структуры, в котором материально-бытовая культура имеет общеславянские черты. Общие черты с топографией многих восточнославянских городов имеет в это время и топографическая картина Витебска.

Основу планировки раннесредневекового Витебска, как утверждает, например, белорусский археолог Л.В. Колединский, составляли уличные мостовые (шириной до 4,5—5 м), подчиненные рельефу местности. Они выявлены в ходе раскопок 1980—90-х гг. и в предградье, и в окольном городе, и на детинце. Уличные мостовые настилались с досок или бревенчатых обрезков, закрепленных на лаги. Ширина их была около 2 м (в XVII в. они расширятся до 5 м). Вскрыты и второстепенные улочки (заулки), соединяющие участки с центром. По обеим сторонам улиц располагались усадьбы горожан, включающие жилые (однокамерные деревянные) и хозяйственные (несколько вариантов) постройки. В ходе раскопок, к примеру, только на территории Верхнего замка было вскрыто более 170 строений. В свое время городскими властями в начале 1980-х гг. была предпринята попытка создать в районе Пушкинского сквера музей древнего Витебска (типа музея «Берестье»). Было даже принято решение белорусского правительства. Приходится лишь сожалеть, что начатое дело не доведено до конца.

Постепенно городская территория приобретает такие размеры (детинец — 4 га, посад — 6 га), которые позволяют заложить на них Верхний и Нижний замки, имевшие общие черты планировки и застройки. Однако это будет в XIII в., а в X—XII вв. функционирует триада «детинец—торг—посад». В Верхнем замке выделяются княжеский дворец, вечевая площадь, жилище дружины, хозяйственные постройки. Формирующиеся улицы практически связывают Верхний город с предградьем.

В Нижнем замке улицы как бы стекаются со всех сторон к церкви и торговой площади. В ходе археологических раскопок установлено, что территория предградья (Нижнего замка) в наиболее узком месте разделялась одним из рукавов Витьбы на восточную и западную части. При этом две части отмеченной триады «окольный город» и «торг» играют важную роль в формировании архитектурного облика города, складывании и специализации ремесленного производства, развитии торговых связей с внешним миром. К примеру, немецкие купцы имели торговые места в Витебском посаде уже с 1222 г. — т. е. после заключения ими первого торгового договора с Полоцком. Указателем первоначального места торга (его существование признано всеми исследователями города) в Витебске является расположенная на Двинской возвышенности Благовещенская церковь. Известно, что церкви в древних городах использовались также и в качестве хранилищ особо ценных товаров, в том числе и мирской казны. Каменное здание церкви Благовещения как нельзя лучше подходило для этой цели. Выгодным было и размещение церкви на местности — в непосредственной близости к Западной Двине, на которой, вероятно, против торга находилась пристань для судов с товарами. Археологические находки (самшитовые гребешки, золоченая посуда, фрагменты амфор и

др.), обнаруженные в районе Нижнего замка (бывший окольный город), датируемые XI—XII вв., подтверждают наличие широких торговых связей Витебска в раннем средневековье. Например, коньки-подвески (символ жизни, счастья, красоты) изготовлены смоленскими мастерами; полые подвески-коньки с волнообразными линиями вдоль тулова характерны для финно-угорских племен; бронзовые кресты-энколпионы поступали из Киева и т.п. О том, что окольный город был главным торжищем в городе, говорит и единственная берестяная грамота, найденная в восточной (сейчас пл. Свободы) его части. Грамота — об этом свидетельствует ее содержание — является письмом одного купца к другому и характеризует не только развитие торговых связей и их содержание; она утверждает тот факт, что развитие грамотности было присуще не только духовенству, но и людям торговым, и простым горожанам. Нельзя обойти вниманием тот непреложный факт, что особого расцвета витебская торговля достигла на рубеже XII—XIII вв. В это время завязываются торговые отношения с Западом (Витебск принимает участие в договорах 1264 и 1265 г.), которые регламентировались статьями «Смоленской торговой правды» (1229). С XIII в. прослеживаются торговые связи Витебска с Центральной Европой, в первую очередь с Чехией.

В Витебск в эти годы поступает серебро, свинец, медь, предметы прикладного искусства, зооморфные украшения финно-угорского региона, железные изделия, соль, волчьи меха и прочие товары. Произведение утилитарно-художественного назначения «от грек» или «от латинян» — важный источник для изучения международных контактов раннесредневекового Витебска.

ПО ЛЕСТНИЦЕ МАСТЕРСТВА. РАЗВИТИЕ РЕМЕСЕЛ

Что же характерно для художественного творчества того времени? На наш взгляд, можно выделить четыре мощных материально-духовных пласта, в которых отчетливо прослеживаются:

— развитие таких «высоких» искусств, как архитектура и живопись, получивших синтетическое воплощение в сакральной художественной культуре. Именно «высокое» искусство играло в духовной жизни Витебска двойную роль — оно обучало и наставляло верующих: «... Для путеводительства к знанию, для откровения и обнародования скрытого и выдуман *образ* (выделено нами. — *А.Р.*, *Ю.Р*). Именно же, к пользе, в благодеяние и спасение, чтобы мы распознавали скрытое в известных и прославляемых делах; и хорошего желали бы и ревновали, противоположного же, то есть худого, отвращались и ненавидели» (Иоанн Дамаскин);

— ремесленное и ремесленно-художественное производство, развивающееся от примитивности и утилитарности к специализации и художественности;

— распространение грамотности как первоосновы культуры, знакомство и постижение сути таких общеславянских памятников летописания, как, например, «Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве», «Житие Евфросиньи Полоцкой»;

— народное искусство, в котором преобладающим является устное поэтическое творчество (фольклор, пронизанный языческими и языческо-христианскими верованиями), и «смеховая» городская культура (явление народного еретизма, внецерковная и внерелигиозная народная культура).

Следует особо подчеркнуть, что это деление достаточно условное: материал средневековой художественной культуры вряд ли поддается тому расчленению, к

которому мы привыкли при изучении культуры современной. Говоря о средневековье, едва ли можно выделить в качестве достаточно обособленных такие сферы интеллектуальной деятельности, как эстетика, философия или литературное творчество. То есть, выделить-то их можно, но это не даст желаемого результата как в понимании целостного художественного процесса, так и отдельного вида искусства. Ибо в условиях средневековья (даже в таком развитом в художественном отношении городе, как Витебск) многие эстетические взгляды формировались не в границах теоретического знания, а именно в области художественного творчества, в частности, в живописи (иконопись) и архитектуре. Также диалектически взаимосвязанными выступают эстетическое и утилитарное начала. Приходится больше говорить о существовании в системе искусств наряду с иерархичностью теснейшей связи и взаимопроникновения видов и жанров друг в друга.

Возникает вопрос: значит ли это, что изучение эстетической или художественной мысли эпохи раннего феодализма вообще невозможно? Конечно нет! Но это означает, что, избирая объектом анализа художественное творчество либо народное искусство или другие отрасли духовной деятельности, мы не должны вырывать или обособлять данную сферу от более широкого культурно-исторического контекста. Более того, чтобы понять определяющие принципы развития, приходится выходить далеко за пределы духовной сферы, и тогда оказывается, что и в хозяйстве, и в ремесле, и в торговле, и духовных проповедях или простонародном общении — в основе всей творческой практической деятельности людей можно вскрыть некое культурное единство, в рамках которого могут быть приняты принципы развития и функционирования художественной культуры того времени. С другой стороны, анализ культурных процессов постоянно сталкивает нас с парадоксальным переплетением популярных противоположностей — сублимированного и низменного, спиритуального и грубо-телесного, мрачного и комического, жизни и смерти. Однако эти противоположности чаще всего обратимые, а границы между ними достаточно условны и проницаемы. При этом тенденция к парадоксальному перевертыванию привычных представлений об установленном порядке, о верхе и низе, о святом и мирском (как в карнавале, по М.М. Бахтину) является не чем иным, как неотъемлемой чертой средневекового миропонимания.

Средневековая художественная культура (в том числе народное искусство, ремесленно-художественная субкультура) выступает в качестве системы высокой степени связанности, в которой в сложных отношениях притяжения и отталкивания существовали два художественно-эстетических потока, не совпадающих мировоззренчески, а потому и художественно: архитектура церковная и светская, гражданская (городская или по традиции связей с деревней — смешанная); письменная литература (подлинники и образцы общерусских летописей, переводы византийских творений и тому подобное) и устное творчество; музыка церковная и народная, христианское богослужение и театр скоморохов, изобразительное искусство (религиозно-философское по содержанию) и народное творчество (орнаменты, лубочные картинки, миниатюры и тому подобное). Аналогия наблюдается и в ремесленно-художественной деятельности, которая выступает как деятельность структурированная, состоящая из многих направлений, специализаций, стилей, а не просто использующая некий хаотический набор сведений, приемов, рецептов. И поэтому в кажущейся нам сегодня неразвитости и отсталости, примитивности ремесленных и ремесленно-художественных изделий следует видеть не упрощенность и неумение мастеров X—XII вв., а отыскивать в них уникальные черты средневекового мировосприятия, одной из черт которого выступает утилитарно-

художественная сторона жизнедеятельности людей, единство утилитарного назначения изделий и их эстетической значимости.

Пристального внимания заслуживает в качестве культурной силы средневекового Витебска рядовое духовенство и церковнослужители: священники, дьяконы, чтецы, певчие, пономари. Сошлемся на мнение известного исследователя восточнославянской письменности Ф.И. Буслаева. В исследовании смоленской легенды о Меркурии, где Богородица избирает посредником между собой и героем пономаря, он пишет: «... и как Пушкин указывая на чистоту русской речи в устах московских просварен, так историк литературы с неменьшим уважением должен отозваться о поэтических рассказах древнерусских (читай — и витебских. — *А.Р.*, *Ю.Р.*) пономарей».

Количество прямых источников, по которым можно сегодня судить об уровне развития раннесредневекового ремесленно-художественного производства, в Витебске не велико. Но и эти источники позволяют сделать вывод, что происшедшее в X—XI вв. накопление культурно-художественного потенциала привело в XII—XIII вв. к резкому качественному скачку в развитии искусств и ремесел, сопровождавшемуся не только появлением новых видов и жанров в художественном творчестве, но и расширением ассортимента выпускаемой продукции и совершенствованием технологии. Наблюдается процесс эстетизации производства, повышения художественного уровня изделий витебских мастеров, в котором диалектически взаимосвязаны единство конструкции вещи и ее художественной отделки. И именно этот период в жизни города является наиболее благоприятным в его истории — Витебск становится городом достаточно сложной градостроительной структуры, обладающей всеми социально-экономическими и культурными функциями. Характерными для его развития становятся те общие закономерности, что и для большинства раннесредневековых городов, в первую очередь городов Северной Руси. В данном случае аналогия весьма полезна — она позволяет использовать материалы косвенного характера, свидетельствующие о развитии ремесел на сопредельных с Витебском территориях (например, в Полоцком, Смоленском, Новгородском княжествах). Сопоставление этих материалов позволяет современникам понять, что вдохновение для развития своего культурного пространства витебляне черпали из различных источников, которые являлись причиной возникновения местных особенностей, наблюдаемых и сегодня в сфере белорусской художественной культуры.

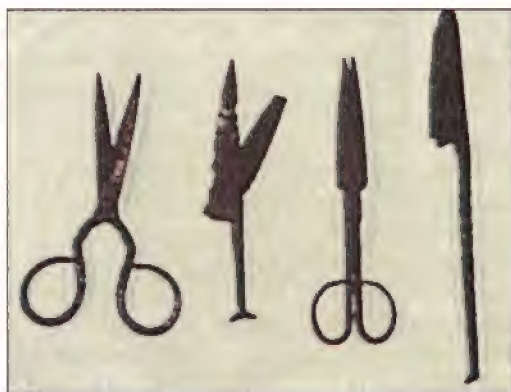
Можно предположить, что витебским мастерам могли быть известны закрепленные в Западной Европе и Византии в XI—XII вв. в качестве канона наставления по художественно-ремесленному производству приготовления красок, сплавов, обработке драгоценных камней, литью колоколов и т. п.: «О различных искусствах» Теофила Пресвитера, «Ключик к живописи» (одна из редакций которого приписывается известному ученому Аделарду Батскому), «Смеси для окрашивания» (созданное в конце VIII — начале IX в.), «О красках и искусствах римлян» некоего Ираклия и другие.

Мерой прогресса в области ремесел является возрастающая их специализация. Она привела к возникновению в Витебске (как и в других белорусских городах) к середине XIII в. около 60 ремесленных специальностей (Б.А. Рыбаков). Следовательно, в этой сфере развития культуры Витебск шел в ногу со многими европейскими странами. Обращение к историческим, искусствоведческим, археологическим источникам подводит нас к выводу о том, что в древнем Витебске, как и в других крупных городах, художественное ремесло делилось на княжеское, обслуживающее феодальный быт (великокняжеские мастера), и свободное, направлен-

ное на удовлетворение потребностей горожан и селян. При этом последнее поставляло на рынок более дешевый и ходовой товар, часто копирующий формы украшений для княжеской верхушки и более зажиточных граждан. С другой стороны, и по содержанию своему искусство широких кругов городских ремесленников (а именно они творили для простых людей!) было более близким к традиционному искусству. Оно более стойко удерживало старые художественные формы и орнаменты, восходившие корнями к языческой среде. К тому же оно поддерживало тесные связи с искусством многоликой и разнообразной деревни, жившей бок о бок с городом и находившейся с ним в постоянном общении. Даже принимая новые формы, это искусство сохраняло пусть незаметные, но традиционные черты. Мастера же княжеского двора делали вещи самого высокого художественного достоинства, талантливо перерабатывая заимствованные узоры, приемы, материалы. Есть свидетельства, что работы княжеских мастеров, непосредственно не связанные с рынком и представлявшие более качественные и трудоемкие произведения, отличались в конце X — начале XI в. от предметов, созданных городскими мастерами, лишь используемым материалом (первыми, например, чаще использовалось серебро).



Предметы амуниции наездника и его коня. Нижний замок.

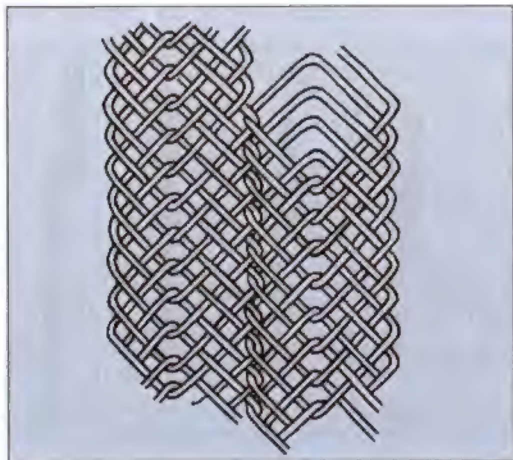


Железные изделия (ножницы и часть остроги). Нижний замок.

Обратившись к археологическим источникам (работы А.П. Сапунова, А.Н. Левданского, Г.В. Штыхова, М.А. Ткачева, О.Н. Левко, Л.В. Колединского, Т.С. Бубенько), мы увидим убедительные свидетельства бурного развития в раннесредневековом Витебске таких видов ремесленного производства, как литейное, гончарное, сапожное, косторезное, ювелирное, и других, то есть тех, которые были связаны с потребительскими нуждами населения, в первую очередь прилегающих к Витебску сельских поселений. При этом меньшая часть памятников относится к XI и середине XII в., то есть к тому времени, когда восточный посад становится ремесленным центром города; вторая — более богатая — к концу XII — началу XIII в., когда происходит широкая специализация внутри отдельных отраслей, создаются стандарты изделий, проявляется серийность производства. В качестве косвенного указания на существование в Витебске XII—XIII вв. определенной корпоративности ремесла можно рассматривать свидетельства письменных источников о существовании на территории посада «издавне» патрональной (утвержденной в знак признательности витебским мастерам) Козьмодамианской церкви,



Наконечники стрел с Нижнего замка Витебска.



Иголочное плетение. Фрагмент варежки 13 в.

одноименного переулка и улицы Пробойной (на Ломиху). Л.В. Колединский, к примеру, считает, что развитие ремесленного производства в раннесредневековом Витебске можно подтвердить такими данными:

во-первых, развитием ювелирного мастерства, о чем свидетельствуют найденные тигли, льячки, ювелирная наковальня, пинцет, а также готовая продукция (браслеты, перстни и так далее). Большинство найденных украшений относится к общеславянским типам;

во-вторых, наличием более 500 единиц древесных изделий, позволяющих сделать вывод о том, что витебские древоделы знали резьбу, долбление, токарную обработку, владели орнаментацией, окраской, росписью. Деревянные предметы, как правило, сочетали утилитарную и эстетическую функцию;

в-третьих, находками изделий и инструментов мастеров камнесечного и косторезного дела, обработчиков янтаря (алмазные сверла, каменные жернова, изготовленные из крупнозернистого гранита, янтарные изделия и так далее);

в-четвертых, развитием кожевенно-сапожного ремесла, представленного обувью (поршни простые и ажурные, башмаки, сапоги), бытовой кожгалантереей и сапожными инструментами;

наконец, в-пятых, развитием стеклоделия с собственно витебскими традициями, о чем свидетельствуют стеклянные браслеты XII—XIII вв., столовая посуда и так далее.

К началу XIII в. художественное ремесло становится более однородным, органично входя в пробелорусскую народную средневековую культуру. Отметим, что под народной средневековой культурой (здесь мы разделяем точку зрения советских исследователей А.Я. Гуревича и Г.Н. Бочарова) подразумевается не только комплекс явлений, связанных с низовыми ее пластами, но и нечто большее, а именно весь тот комплекс интеллектуальных и художественных побуждений, который так или иначе выражает духовную жизнь той эпохи. Особенно любопытно проследить пересечения народной (низовой) культуры с культурой официальной, церковной («ученой»), их сложное и противоречивое взаимопроникновение. Во взаимодействии, взаимовлиянии этих двух пластов и проявляется основная тенденция развития витебского (как, впрочем, и всего восточнославянского) художественного ремесла.

Одной из самых распространенных среди ремесленных специальностей было кузнечное (ковальное) дело. Слово «кузнец» было производным от «кузнь» (всякая поделка из металлов, в том числе и драгоценных) и «ковач» (употреблялось реже). Заметим, что кузнец в старину почитался как человек, наделенный не только особым знанием и умельством, но и близкий к чародейству. Его порой считали колдуном, а выкованные или отлитые им предметы якобы были наделенными особой магической силой. Огонь, пылающий в горне, постоянно манил к себе людей. Верили также в способность кузнеца лечить от всяких болезней. Общаясь с огнем, он якобы мог отгонять нечистую силу, укрощать ее. Сам кузнец считался сыном бога Сварога. По поверьям, кузнец мог не только сделать волшебную вещь, но и сковать судьбу человека по своему или его желанию.



Створка образка-складеня «Рождение Христа». 13 в.

Однако главное было все же не в чародействе или волшебстве. Витебские кузнецы (как и их собратья по профессии в других городах Руси) делали самые разнообразные предметы из металла — железные лопаты, тесла, серпы, косы, топоры, гвозди, ножницы, рыболовные крючки, копья, ножи, долота, сковороды и тому подобное (к примеру, изготавливаемые в Витебске замки были 5 типов). В ходе археологических раскопок в Витебске найден кузнечный инструментарий (наковальня). В кузнечном деле достаточно активно развивалась специализация, что способствовало возрастанию доли кузнечного ремесла в народной архитектуре и народном быте.

«Железное» ремесло в Придвинском крае отмечено постоянным подъемом уровня обрабатывающей техники и технологии. К примеру, витебские кузнецы владели приемами клепки, горновой спайки медью, соединения железа с малоуглеродистой сталью, косой наварки стали на железо, сварки стали и железа с последующей закалкой, трехполосной схемы изготовления комбинированных орудий труда и другими операциями. В городском ковальстве сварка железа со сталью применялась вплоть до середины XIX в., пока существовала потребность в самодельных орудиях труда. Что касается трехполосной системы, то ее объясняют так: к центральной стальной режущей пластине с обеих сторон приваривались или наваривались железные пластины; на заключительном этапе обработки проводилось закаливание изделия. Горная спайка медью особенно широко использовалась при изготовлении сложных предметов (подвесных замков и ключей к ним). Кузнецы хорошо знали свойства расплавленной меди, обладавшей высокой текучестью и образовывавшей с железом надежные соединения.

Можно сделать вывод, что конструктивные изменения в некоторых изделиях витебских мастеров связаны не только с совершенствованием технологии, но и с изменением потребностей и вкусов как городских, так и сельских потребителей. Например, изготовление ножей с накладками из цветных металлов, фигурных,



Бронзовые браслеты 12 в. с Верхнего замка.



Перстень и медальон с княжеским знаком с Витебского посада. 12 в.

миниатюрных или кованых деталей для оснащения транспортных средств. В кузнечном деле широко применялись пробойники, при помощи которых железо пробивалось и обрубалось. Постепенно происходит узкая специализация городского металлообрабатывающего ремесла. В нем зарождаются элементы цехового устройства. Металлографические исследования кузнечной продукции последующего времени показывают, что и во времена ВКЛ традиции витебских мастеров почитались и уважались.

Если обратить внимание на ареал распространения кузнечных изделий, то, на наш взгляд, он может определяться так: распространение «ходовых» предметов и приспособлений (ножей, замков, ножниц, серпов, кос, решеток, ручек к дверям и тому подобное) колебалось от 10—30 км в диаметре для небольшой кузницы и 50—100 км для ремесленников таких специальностей, как оружейники, шлемники, бронники, кузнецы по изготовлению весом (т. е. для изделий, имевших более специфическое назначение). К тому же городские кузнецы достаточно часто выезжали в деревни, переходя из одной в другую. Это способствовало активному взаимообмену в достижениях кузнечного ремесла, унификации некоторых технологических приемов, форм изделий, характерных для придвинских мастеров. На наш взгляд, оценка, данная советским исследователем Б.А. Колчиным в отношении новгородских, дрогиченских, старорязанских мастеров кузнечного дела, может быть с полным основанием отнесена и к витебским мастерам: «Техника металлообработки в древней Руси в X—XII вв. предстает перед нами с высокоразвитой технологией механической и тепловой обработки железа и стали, которой виртуозно владеют русские специализированные кузнецы».

Дополняя Б.А. Колчина, сошлемся на авторитетную работу «Кузнечное ремесло Полоцкой земли IX—XIII веков» М.Ф. Гурина, в которой автор заключает: «Кузнечное ремесло, базируясь на местном сырье, поставляло сравнительно качественные орудия труда земледельцам, инструменты ремесленникам различных специальностей, оружие и боевые доспехи воинам».

Если судить по заключениям металлографического анализа о найденных в Витебске шлаках, вспомогательных материалах и изделиях из железа, то кроме простейших предметов утилитарного назначения в городе изготавливались вещи, не-

сущие художественное начало, орнаментированные, оформленные насечками и накладками. Особого развития художественная обработка железа достигла у ремесленников, производивших оружие и военные доспехи, потребность в которых в X—XII вв. была всеобщей. Изготовление оружия и доспехов было сопряжено с особенно тщательной обработкой металла, требовало умелых приемов в работе, специализации и художественного оформления. К примеру, боевые топоры для князя и его окружения часто покрывались серебром с золотыми узорами и чернью, украшались изображениями драконов, птиц, тератологическим орнаментом. Щиты же покрывались красной краской (вспомним «червленые» красные щиты дружинников в «Слове о полку Игореве»), шлемы облагались серебряными или позолоченными бляхами и так далее. Высокого мастерства требовало изготовление и массовых военных доспехов, например, кольчуг. Кольчуги — «брони» — состояли из множества переплетенных и скрепленных железных колец. Одним из видов кольчуги были «бармицы», предохранявшие шею и плечи воина от стрел и ударов сабли. Недаром большое количество остатков копий, щитов, мечей и прочее найдено как в околье, так и в самом Витебске. Можно предположить, что в раннесредневековом Витебске (если вспомнить, что витебские дружины участвовали в многочисленных походах полоцких и смоленских князей, походе и битве Александра Невского с рыцарями на Чудском озере и тому подобное) были мастера-лучники, мечники, латники, кольчужники, специалисты по выделке копий, боевых топоров, шлемов. Отсутствие прямых указаний на мастеров подобных специальностей объясняется только скудностью и случайностью наших источниковедческих материалов.



Бронзовые фибулы с Витебского посада.



Подвеска-«конек» 13—14 вв. с Нижнего замка.

Археологи свидетельствуют, что наиболее зрелым было бронзолитейное производство (найдены кусочки сырья, фрагменты льячек с натеками из цветного металла), возникшее в Подвинском крае еще в VIII в. Именно бронза лучше других металлов поддается ковке, чеканке, а в жидком виде — литью. Представляя собой



Оружие: бердыши 12 в.

смесь олова и меди (иногда примешивают цинк или свинец), бронза раскрывала перед мастером широкие возможности. Чем выше в смеси был процент меди (до 9%), тем краснее оттенок бронзы; чем больше примеси олова (до 25%), тем серее или чернее тон бронзы. Учитывалась и такая особенность, как реакция бронзы на воздействие света: она отражает его резкими, яркими бликами.

С учетом повышенной опасности производства литейные мастерские размещались на окруженной со всех сторон водой Двинской возвышенности. В Витебске археологами найдены остатки двух мастерских — на восточном и западном посадах, — хозяева которых были литейщиками, тигли и три литейных формы из местного мелкозернистого известняка. Металл (бронзу, медь, серебро, реже золото) плавили в специальных тиглях, а затем глиняным ковшом и льячками (сосудиками с длинными ручками) лили в пустую форму, а после остывания извлекали из нее. Использование формы давало почти неограниченные возможности для получения различных весьма сложных изделий (в Витебске, например, найдена форма, служившая для изготовления фальшивых арабских денег — диргемов). Было распространено и литье по восковой модели, часто достаточно сложной формы (так называемый метод «á cire perdue» — буквально «с потерянным воском»). Такая фигурная форма обкладывалась сырой глиной, которая обжигалась, затвердевала, а воск, через специально сделанный лоток, вытапливался. Металл заливался в глиняную форму, которая после остывания разбивалась. Отсюда сам характер литья получил название «потерянной формы». Полученная вещь отличалась точностью формы, приятным внешним видом, отсутствием так называемого литейного шва, в чем и заключается преимущество данного метода. Недостатком этого способа было то, что продукция не могла быть массовой (так как исчезала форма), создавались лишь единичные экземпляры.

Для производства массовых изделий использовались двусторонние формы. Так поступали при литье лунниц, височных колец, звездчатых колтов и так далее. При этом обращает на себя внимание легкость изделий, даже крупные украшения делались полыми, из тонких пластин, спаиваемых вместе. Изделия, отлитые из сплавов серебра с оловом, почти не отличались от настоящего серебра. Небезынтересно и то, что во все краски мастера-ювелиры вносили реальный смысл. Например, серебряные лунницы своим блеском повторяли блеск молодой, нарождавшейся луны. Бронза передавала своими золотыми отливами шерсть коней и перья птиц, ореол человека и свет луны. Литейное производство, достигшее своего расцвета в XII в., было, безусловно, вызвано ростом спроса на ювелирные вещи среди горожан; повышение их художественного уровня привело к увеличению вывоза городских изделий в сопредельные страны.

На особом счету были ремесленники, занятые производством украшений из цветных металлов — «златари», «серебряники», «оловяничники», «эмальерщики»,

в деятельности которых органично сочетались художественное и утилитарное начала. Работы витебских мастеров свидетельствуют о тонком художественном вкусе, уверенной руке, хорошем понимании свойств материала. Среди них часто встречались и такие, которые владели несколькими специальностями (классическим примером здесь может быть полочанин Лазарь Богша, изготовивший для белорусской первопросветительницы Ефросиньи Полоцкой уникальный крест, в котором воплотилось художественное мастерство и в искусстве золотых дел, и в эмалировании, и в гравировке). Мастера «по злату, серебру и железу» чаще других пользовались покровительством княжеской знати, для которой исполняли заказные работы с указанием имени владельцев на серебряных и золотых изделиях.

Археолог Т.С. Бубенько приводит убедительные доказательства, что продукция витебских ювелиров принадлежит к общеславянскому типу. Витебские привески делятся на четыре группы: лунницы, зооморфные и монетовидные, четвертая группа объединяет привески типа бубенчиков, лапчатых, трапециевидных, язычковых, которые использовались для создания шумового эффекта. В отдельную группу выделяются предметы христианского культа: трехлепестковые с крестоподобными концами, с круглым завершением лопастей и другие формы. Из других видов украшений среди горожан были распространены кольца и браслеты (проволочные, витые, крученые, пластинчатые и ладьевидные). Составной частью многих ожерелий являлись цепочки: бронзовые плетеные малого диаметра сечения (X в.) и цепочки из узких полосок олова (XII — первая половина XIII в.). Из принадлежностей костюма следует назвать спиралеколечные фибулы прямоугольного, круглого и треугольного сечения, фрагменты звездчатой булавки, пуговицы, нашивные бляшки и так далее. Среди археологических находок выделяются золотой проволочный перстень ромбического сечения с разомкнутыми концами, весивший 22,35 г, крест с изображением великомученика Николая, бронзовые накладки на уголки кожаной сумки и так далее.

Рентгенорадиометрическим методом установлено, что чаще всего витебские ювелиры пользовались сплавами оловянистой бронзы и свинцово-оловянистыми сплавами, хотя им была знакома и обработка чистых золота и серебра. Анализ всей совокупности витебских находок позволяет сделать вывод, что большая часть ювелирных изделий Витебского посада — это продукция местных мастеров. И лишь небольшое количество изделий было завезено из других регионов или изготовлено в Витебске заезжими мастерами.

Уместно сказать о технике эмальерного искусства, изделия которого получили широкое распространение в княжеском окружении и церковной атрибутике. Существовали два вида эмалей — перегородчатые и выемчатые, более ранние по времени возникновения. Техника выемчатой эмали была достаточно трудной и требовала от мастеров большого профессионализма. Сначала бронзовые изделия отливались по восковой форме, а после в заранее приготовленные выемки, расположенные соответственно задуманному рисунку, насыпали эмалевые порошки. Затем все это обжигалось. В результате эмаль превращалась в блестящую стекловидную массу, покрывавшую выемки равномерным слоем. В конце процесса изделия слегка очищали, полировали, чтобы придать эмалям блеск.

При использовании техники перегородчатых эмалей небольшие из золота вéщи украшались тончайшей эмалевой миниатюрой. Ее рисунок создавался золотыми ленточками (высота их колебалась в пределах одного миллиметра), которые напаивали ребром в углубление, сделанное по контуру будущей композиции. Перегородки образовывали крошечные ячейки, куда насыпали порошки цветной эмали (в каждую ячейку один цвет). Эмали состояли из особых сплавов стекла разных

цветов, окрашенных окислами металлов. После обжига эмаль делалась твердой и блестящей, придавая украшению красоту и долговечность. Рисунок выделяется тончайшими золотыми линиями перегородок, которые очерчивали контуры изображений и обрисовывали отдельные детали внутри них. Обильно украшались эмалью колты, ожерелья, перстни, подвески и тому подобное.

Краски эмалей были радостны и горели немеркнущим цветом, который не могло погасить и долгое время. Пролежав в земле, они вновь радуют своими великолепными красочными сочетаниями.

Техника эмали, стоящая на грани ювелирного дела и живописи, для современников интересна не только как показатель высокой культуры Придвинского края. Она интересна и потому, что относится к тем образцам мировой художественной культуры, которые образуют звенья беспрерывной линии духовно-эстетического развития, связывающей между собой различные страны, народы и цивилизации.

Ювелирные изделия витебских мастеров, особенно женские украшения, такие, как бронзовые крестики, серебряные узорчатые височные кольца, пряжки и тому подобное, сбывались не только среди горожан и местного населения, но были рассчитаны и на продажу и обмен в других государствах и землях.

В Витебске, как и в других местах Полоцкой земли, достигла высокого уровня развития техника ковки и чеканки, которые были значительно дешевле литья. Ковали кузнецы маленькими молоточками на специальных, небольших наковальнях, проявляя не только сметку и изобретательность, но и колоссальное терпение и большую точность. При чеканке на наковальню, как на подушку, клали смолу или свинец, чтобы сделать удар тягучим и упругим. С помощью ковки и чеканки изготавливались пластинчатые браслеты, перстни, бубенчики, подковообразные пряжки. Есть прямые свидетельства, что витебские мастера владели и техникой мелкопуансонной чеканки, когда для нанесения на металлическое изделие сложного орнаментального узора надо было нанести около 6 тысяч ударов молотком по мелкому зубильцу. Можно предположить, что в Витебске была распространена и техника скани, зерни, золочения и инкрустации золотом и серебром по железу и меди (академик Б.А. Рыбаков свидетельствует, что они получили широкое распространение в Полоцкой и Смоленской землях).

Современному читателю такие виды художественной обработки малоизвестны. А вот как описываются они в специальных исследованиях. Зернь делали так: брали тонкую серебряную проволоку, навивали ее на тонкий металлический стержень (палочку) и затем разрезали. Проволочка рассыпалась на множество крохотных полуколечек. Мастер брал кусочек древесного угля, выглаживал его, делал как бы ровную доску, в ней выполняя десятки ямочек. В такую ямочку он клал по одному полуколечку, а потом проходил паялом. Колечки сплавлялись в капельки зерен — в шарики одинакового размера и массы. Эти «зерна» должны были украшать вещь. Для них подготавливали плоские изделия. Их тиснили и на полученную определенной формы серебряную пластинку осторожно, шарик за шариком, по задуманному рисунку «вкладывали» капельки зерни. Так получался узор. Чтобы повысить красоту рисунка, мастер чередовал в отдельных его частях капли зерни разного объема, от более крупных до крохотных. Пластинка перед нанесением зерни промазывалась вишневым клеем, а положенные капли зерни обсыпались припоем — составом из ртути с серебром. После изделие обжигалось. Часть ртути улетучивалась, а оставшаяся ртуть с серебром крепко соединяла зернь с пластинкой. Так создавались поразительные по тонкости зерненые вещи, поражающие и сейчас высоким совершенством филигранной техники и красотой тонкого и изящного рисунка. При этом на отдельных изделиях (например, на колтах) насчи-

тывалось до 5000 зерен, так что на каждый квадратный сантиметр поверхности приходилось до 300 мельчайших шариков.

Особой техникой в ювелирном деле отличалась скань («сканить» — означало сучить, скручивать). Из круглой, тонкой золотой или серебряной проволоки на вещах делали легкие узоры. Иногда в объемные, ажурные узоры скручивали «веревочкой» две проволочки, окаймляя жгутик гладкими проволочками. Этим мастер вносил разнообразие в плоский сканный узор, устилающий поверхность вещи. Если с помощью зерни создавался тончайший «бисерный» рельефный узор, то скань строила рисунок из непрерывно круглящихся и стелющихся по поверхности вещей нитей. Однако и в том, и в другом случае изделия отличались изяществом и эстетичностью.

Здесь уместно следующее замечание: развитие массовых ремесел (например, кузнечного и гончарного) несколько опережает по времени активизацию в Витебске внутренней торговли. Зато этот процесс совпадает с внешнеторговой активностью — началом производства предметов роскоши и изделий, требующих овладения сложными технологическими процессами. Широко используя опыт соседей и своих предшественников, витебляне в таких производствах проявляли высокое мастерство и творческую изобретательность.

Мастерские косторезов и гончаров размещались на территории западного посада, по данным раскопок основное месторасположение гончарных промыслов находилось за Западной Двиной. Гончарное ремесло (или горное — от слова «горн» — печь для обжига изделий) не было типичным для города — оно было развито в лежащих вблизи от Витебска деревнях. Но городские ремесленники (кирпичники, плиточники, игрушечники) в этом случае шли впереди, особенно после внедрения в производство гончарного круга, сначала ручного, а после X в. и ножного. Характерной чертой таких изделий, как, например, горшки XI в., являлся сложнопрофилированный, отогнутый наружу, утолщенный венчик, имеющий форму «карнизика» или «манжеты». Вся посуда, изготавливаемая в городе, делилась на кухонную (горшки разных типов, крышки, сковороды), столовую (кружки, миски, подносы), тарную (биклаги, корчаги и т. п.). Клейма мастеров на глиняных сосудах, найденных при раскопках, указывают на стремление гончаров выделить свое производство из общей массы гончарных изделий. Особо выделяется слабопрофилированная керамика: горшки со сравнительно высоким и широким горлом, покатыми плечами и т. п.

Иногда приходится встречать мнение, что изготовлением кирпича занимались лишь мастера гончарного дела. Возможно, что подобные суждения содержат долю истины. Но, на наш взгляд, то относится только к производству кирпича простых форм и упрощенной технологии, а не к такому изделию, как плинфа, активно используемой в монументальном строительстве XI—XIII вв. Полоцкой и Гродненской архитектурными школами. Плинфа (от греческого plinfa — плита) — это широкий тонкий хорошо обожженный кирпич ярко-красного цвета, размером 25—30 на 15—20 см и толщиной 3—5 см (правда, при обработке архитектурных деталей — пилястров, лопаток и т. п. использовалась плинфа трапециеобразных, полукруглых и других форм). Плинфа известна со времен древнего Рима, на древнебелорусскую землю пришла из Киева и Византии. В Витебске впервые применена при возведении храма Святого Михаила.

По данным М.С. Рывкина, М.А. Ткачева, Л.В. Колединского первые витебские плинфы, найденные на территории Верхнего замка, имели толщину от 3 до 3,5 см. При этом верхние и нижние грани этих плит были гладкими, а боковые оставались необработанными.



Бусы из бисера и стекла, смальты и хрусталя с Нижнего замка. 10—13 вв.

Характерной особенностью плинфы являлось нанесение на одну из боковых граней рельефных знаков — геометрических фигур, римских цифр и букв кириллического алфавита, орнаментальных мотивов, различных форм креста (например, в сочетании с окружностью или квадратом) и т. п. При раскопках в Витебске найдены не только плинфы со знаками, но и несколько клейм для нанесения этих знаков. Историками, археологами, искусствоведами высказано немало предположений о значении знаков и клейм на кирпичах-плинфах. Одни из них высказывают предположение, что эти знаки не что иное, как фамильные метки князей или других лиц, способствующих в постройке того или иного здания; другие считают, что это отметки кирпичных мастерских; третьи высказывают соображения, что это родовые знаки собственности и т.п. Научно-критический обзор таких высказываний сделал И.М. Хозеров. Однако, по сути, и на сегодняшний день расшифровка знаковых витебских плинфовых систем не завершена. Например, Л.В. Колединский считает, что образцов, подобных витебским, больше нет.

Примером использования плинфы витебскими мастерами являются церкви Благовещения и Параскевы Пятницы (на посадах) и Святого Михаила (на детинце), в кладке которых она использовалась достаточно активно. К примеру, в церкви Благовещения, наряду с каменными блоками, между горизонтальными рядами из камня на известковый раствор с помощью цемянки укладывались по два-три ряда плинф. Употребление цемянки расширяло колористическую гамму, придавало стенам зданий необычайный розовый (красно-бело-розовый) цвет.

О мастерстве витебских гончаров свидетельствуют материалы российского исследователя А.Л. Бобринского. Им установлено, что мастера-гончарники владели многими технологическими приемами, из которых особо выделяются три способа налепа при конструировании полого тела сосуда: лоскутный, кольцевой, спиральный. При этом наиболее распространенным был спиральный, обнаруженный более чем на 60% обследованной керамики; 36,3% составляют лоскутный и кольцевой налепы.

С XII в. в Витебске активно развивается стеклоделие, в частности, такие виды работ, как изготовление ожерелий, браслетов, бус и т.п. Этот вид ремесленной деятельности получил повсеместное развитие и не является чьей-нибудь монополией. Российские исследователи древнеславянской материальной культуры М.А. Безбородова, Г.Ф. Соловьева и В.В. Кропоткин считают, что каждый более или менее крупный древнерусский город (в том числе и Витебск. — *А.Р, Ю.Р.*) имел собственное производство стеклянных браслетов, колец и ожерелий. Белорусские же ученые М.А. Ткачев, Т.С. Скрипченко, Л.В. Колединский и другие пришли к выводу, что в XII—XIII вв. Витебск был не просто крупным центром стеклоделия на северо-западе Руси, но и вторым по значимости (после Новгорода) городом, где

Костяные шахматы 13—14 вв. с Верхнего и Нижнего замков.



производились разнообразные по типу, форме и цвету изделия, доступные не только княжескому окружению, но и простому люду.

Анализ более 500 найденных в Витебске стеклянных браслетов и ожерелий (значительная часть из них — достаточно крупные, на половину или треть окружности; большая часть находок обнаружена в ходе исследований Верхнего замка; на Нижнем же найден браслет зеленого цвета, сохранившийся целиком) позволяет сделать вывод, что по форме витебские браслеты были ординарными: гладкими, круглыми в сечении, кручеными и витыми. В свою очередь они делятся на различные типы и виды, многообразие которых позволяло удовлетворять любые вкусы. Желтые и синие прозрачные изделия имели праздничный вид. Коричневые и черные, напротив, выглядели строгими и скромными. Однако их можно было соединить с желтыми или голубыми. Более простой вид имели зеленые и фиолетовые изделия. Привлекали глаз бирюзовые украшения. Красные встречались очень редко (был найден лишь один браслет археологом Г.В. Штыховым). Диаметр браслетов — 5—7 см, размер детских изделий — 3,5—4 см. Характерной особенностью витебских изделий является их колористическая гамма, в которой однозначно главенствуют цвета — чисто зеленый (изделия в других регионах такого цвета не имеют), изумрудно-зеленый и травяной. В отличие от киевских браслетов с преобладанием калийно-свинцовых добавок витебские имели больше калиево-кальциевых добавок.

Древние витебские стеклоделы заложили прочную основу для развития стекольного производства, которое достигнет новых высот в позднесредневековом периоде.

Среди изделий косторезов (археологами в Витебске найдены остатки косторезной мастерской XII в.) выделялись двусторонние гребни, проколки, костяные иглы, навершия, шашки, шахматы, пуговицы, накладки рукоятей, амулеты, капоушки. Гребни, например, были массивными и простыми по форме. Их спинки в виде полуовала, украшенные негранированным орнаментом, образуют плавный изгиб, подымаясь то круто, то полого. Орнамент весьма прост. Он состоит из маленьких кружков с ямочкой в середине. У археологов такой орнамент называет-

2. Зак. 279.



Костяные ручки ножей и орнаментированные пластины.



Костяные гребни 11—13 вв. с Нижнего замка.



Каменные бусины 9—13 вв. (сердолик, черный хрусталь, янтарь, сланец). Нижний замок.



Стеклянные бусы. 12—13 и 17 вв. с Нижнего замка.



Амулеты-коньки с Нижнего замка Витебска 9—10, 13—14 вв.

ся «глазчатый», так как каждый кружок похож на глазок. Кажется, что вещь, вся усыпанная такими кружками-глазками, «смотрит» на человека и на весь мир. Считают, что во многих случаях гребень рассматривался как священный предмет.

Остановимся на таком изделии витебских косторезов, убедительно свидетельствующем о развитии пластического искусства и городских ремесел, как костяной образок второй половины XII в. (обнаружен археологом Т.С. Бубенько). Миниатюрное изделие круглой формы с ог-

лавием (размер 2,6 на 1,85 см) вырезано из протравленной костяной пластины толщиной 0,55 см. На правой стороне в плоском рельефе в узкое обрамление заключено полное изображение евангелиста Матфея, имя которого обозначено сокращенно — «МАТ» на уровне головы, обрамленной узким рельефным нимбом. Графические признаки врезных букв «М» и «А» характерны для кириллических надписей первой трети XIII в. Позже петля у «А» округляется, а провислая средняя часть буквы «М» приобретет более плавные формы.

Рельефная полуфигура евангелиста грубовато-выразительная: большеголовая, с пологими плечами и несоразмерно увеличенной благославляющей кистью руки с двухперстным сложением. В сравнении с нею кодекс, поддерживаемый левой рукой, покрытой краем гиматия, выглядит миниатюрным. Складки одежды переданы параллельными, слегка округленными линиями-бороздёнками и приобретают из-за малого размера изделия орнаментальный характер.

Плоский рельеф, грубоватое лицо с широкой бородой и круглыми выпученными глазами, над которыми высоко очерчены дуги бровей, диспропорции частей тела говорят о том, что мастер-ремесленник не владел в достаточной мере профессиональными навыками. Но зато он хорошо знал приемы технической обработки материала, и не случайно резьба сохранилась без единой царапины.



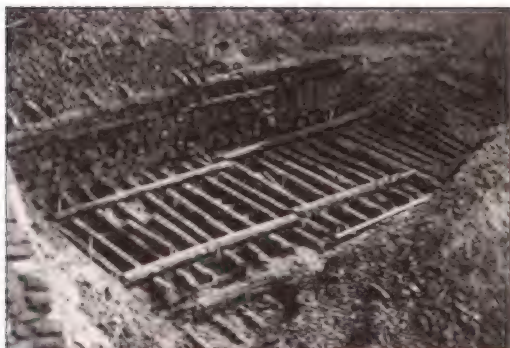
Золотое кольцо 12 в. с Нижнего замка.



Костяная нательная иконка евангелиста Матфея. 2-я половина XIII в.

Оглавие образка с просверленной дыркой для шнурка по форме приближается к кубу со срезанными углами; ромб на правой поверхности образка украшен врезанным внутрь изображением четырехконцового креста с расширяющимися концами. Сравнение образка с другими находками, имеющимися в распоряжении археологов и искусствоведов, позволяет сделать вывод, что еще в начале XIII в. в пластическом искусстве Витебска ощущается влияние византийской художественной школы.

В тексте нами упоминается патрональная церковь святой Параскевы Пятницы. Это не только описание исторического факта. Для нас она важна и потому, что является подтверждением широкого развития в раннесредневековом Витебске прядильного и ткаческого ремесла — ведь именно святая Параскева выступала покровительницей как женщин, так и этих ремесел (по преданию, в пятницу женщины в знак уважения к Параскеве не пряли и не ткали, не шили и не стирали).



Внутривальные конструкции 12 в. Нижний замок.

К концу XI в. городские ремесленники наряду с утилитарной осваивают художественную обработку камня (каменные иконы, амулеты), а также привозимого из балтийских земель янтаря. Среди произведений искусства малых форм известны каменные иконы «Матерь Божья в печали» и святого Матфея, выполненные в технике рельефной резьбы и относящиеся к первой половине XIII в.

Окруженный густыми лесами и расположенный в месте слияния Западной Двины и Витьбы, Витебск не мог не иметь таких специалистов-ремесленников, как «древоделы» (деревообработчики) и «мостники» (специалисты по строительству мостов), «лодочники» (судостроители). Среди первых выделяются плотники, занимавшиеся в первую очередь сооружением деревянных зданий (княжеских хором, церквей, монастырей, домов зажиточных горожан), и городники, занятые чаще всего постройкой городских укреплений (башен, мостов, городских стен). В плотницкой среде не выделяются специальности столяра (хотя столы, стулья были во всеобщем употреблении в городах Полоцкой земли), постольку мастера, занимавшиеся производством мебели и резьбой по дереву («столечники», каретники, кофрщики), обозначались тем же термином плотника и древодела. Наиболее распространенным инструментом плотника и древодела были топоры (в том числе и такие их разновидности, как колун и шклюд), долота и тесла. При изготовлении мелких изделий широко использовались ножи с изогнутой спинкой, а находки точеной столовой посуды говорят о возможности использования токарного станка.

Думается, что в Витебске, где потребность в городских мостах, которые входили в состав городских укреплений, была очень значительной, особой популярностью пользовались мостники. На них, кстати, лежало и устройство деревянных мостовых, обнаруженных в Витебске при раскопках. Как свидетельствуют археологи Т.С. Бубенько, М.А. Ткачев, Л.В. Колединский (ими вскрыто 14 строительных горизонтов плотной городской застройки), уличные мостовые в древнем Витебске были из бревен, досок или брусьев на 2—3 лаги-переводины, под которыми имелись подкладки из обрубков или расколотых на плахи бревен. Подкладки под лаги, а также брусья настила в местах сочленения имели чашки. Вдоль мостовых располагались частоколы со стволами бревен толщиной 8—12 см. Среди типов обнаруженных построек преобладали жилые и хозяйственные сооружения, развивавшие архитектурные принципы, выработанные при строительстве сельских жилищ. В нескольких из них предположительно могли находиться мастерские.

Конструктивная связь избы и сеней позволила археологам выделить 4 основных типа жилья. По своей архитектуре они делятся на:

— однокамерные строения без сеней;

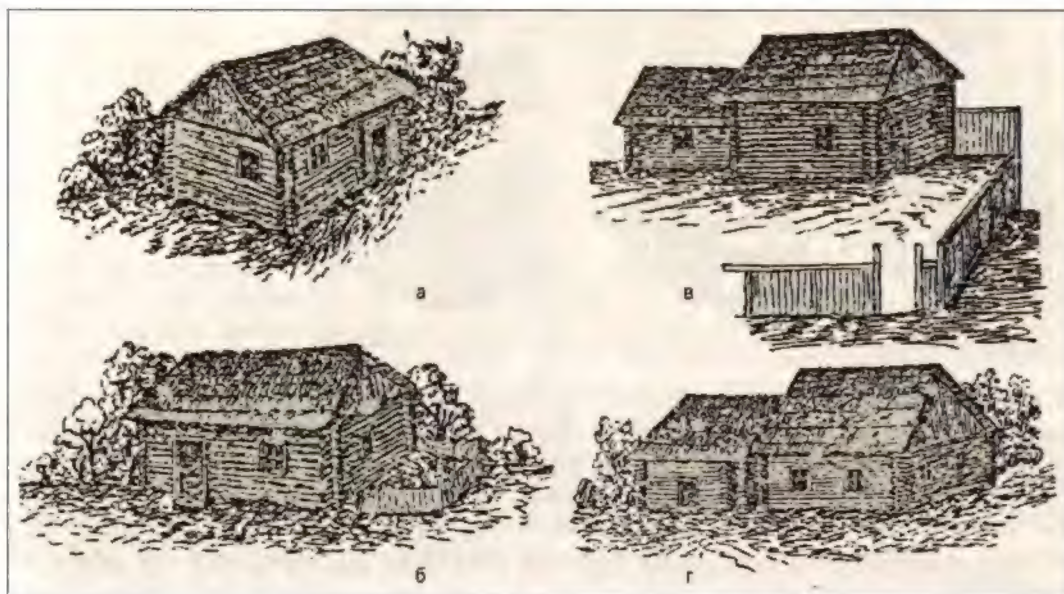
— двучастные сооружения, состоящие из цельнорубленой хаты и сеней (так называемые пятистенки);

— сооружения, состоящие из отдельно рубленого жилого здания и сеней;

— трехкамерные срубы типа «хата + сени + клеть».

Археологические раскопки Верхнего замка. 1978 г.

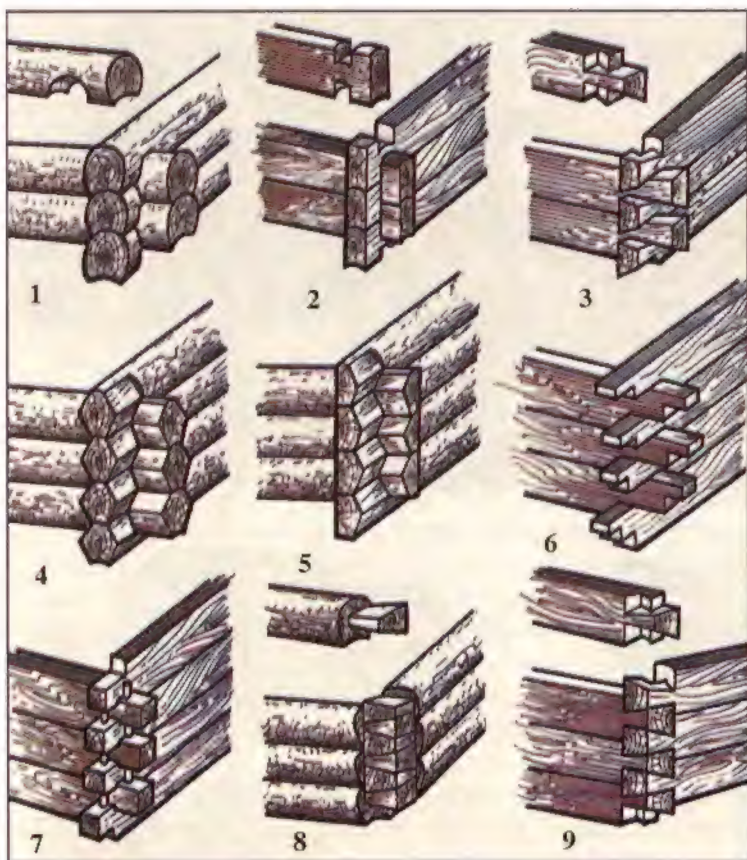




Типы жилых строений XII—XIV вв.: а, б —однокамерные дома без сеней; в, г — дома-пятистенки (рис. А.Бродовского).

Однако наиболее распространенной в раннесредневековом Витебске была однокамерная хата. Остальные типы сооружений известны среди жилья Нижнего замка в основном с конца XIV—XV вв.

Постройки X—XII вв. в древнем Витебске рубились, как правило, из сосновых бревен диаметром 14—18 см посредством приема «верхнее обло» с остатком. Размеры сооружений были различными — в жилищах от 3,5 × 3,6 до 4,7 × 4,7 м и в хозяйственных постройках от 2,65 × 2,7 до 3,7 × 3,7 м. Жилые дома возводились на фундаменте, в качестве которого использовались одиночные деревянные подкладки под углы или под стены сруба, а также нижние венцы предшествующих



Способы рубки углов (1—7 «с остатком»; 6—7 «в каню»; 8—9 «без остатка»).

построек. Во всех вскрытых археологами сооружениях, независимо от назначения, имелись полы из толстых, гладко отесанных досок на лагах. При этом последние укладывались с помощью как глухой, так и сквозной врубки. Полы в жилищах изготавливались из колотых досок шириной 16—30 см, часто толстых (до 8,5 см). По сложившейся традиции полы клались на уровне 2—3 венцов, иногда между первым и вторым венцами. Более высокий настил полов характерен для домов на подклетах.

Большинство построек жилого типа отапливалось по-черному (дым выводился через дверной и оконные проемы), и только в домах зажиточных горожан отмечались некоторые усовершенствования в отоплении. Свет в жилье проникал через прорубленные в бревнах оконца. Застекленные или заслюдяненные оконницы встречались редко. Обычно они были «волоковыми», узкое продолговатое отверстие в бревне при необходимости закрывалось («заволакивалось») доской.

Об уровне развития бытовой архитектуры и строительного мастерства древоделов свидетельствует разнообразность их структуры и деталей. Конструкции зданий были преимущественно столбовые, типы крыш — двух- и четырехскатные, шатровые. Брусья имели вертикальную и горизонтальную закладку, складывались «в замет», столбовые постройки выполнялись техникой «в шулу» и т.п.

Как и каркас жилого дома, средневековая мебель, изготавливаемая обычно из дуба и ореха, была громоздкой и тяжелой. Плотные стойки и толстые доски сое-

Кожаная обувь XII—XIII вв.



динялись простыми пазами и скреплялись гвоздями. Обычно столом служила длинная и прочная доска (часто из расщепленных пополам бревен), лежавшая на козлах. Сидели преимущественно на скамьях или табуретах простейшей конструкции. Мебель, как правило, изготовлял тот же мастер-плотник, который возводил дом и производил отделочные работы. Непременным атрибутом интерьера жилого дома был сундук (ларь), часто по углам окованный железом.

Остатки оборонительного вала с внутривальными деревянными конструкциями, обнаруженные в северной части Верхнего замка, подтверждают мысль о том, что в древнем Витебске среди древоделов были люди, специализирующиеся на сооружении фортификационных укреплений.

Нельзя не отметить таких специалистов, как каменщики и отдельщики каменных зданий, хотя в источниках сведения о них весьма скудные. Ведь именно в Витебске в начале XII в. будут сооружены церкви Святого Михаила, Святой Параскевы Пятницы и Благовещенская. В кладке последней, например, тесно переплетаются византийские, романские (Н.И. Брунов)*, кавказские (Н.А. Некрасов)* и местные черты.

К XII в. в области монументального строительства наблюдается появление новых строительных материалов и совершенствование их производства. Основными материалами при возведении церквей или княжеских хоромов к этому времени становятся камень и кирпич, причем камень употреблялся как в обработанном,

* Российские исследователи древнерусской архитектуры. Первый известен как автор книги «Византийское и русское искусство» (М., 1924), второй как автор «Белорусской архитектуры XI—XII столетий» (М., 1926).

так и в необработанном виде. Сложность обработки заключалась в вытесывании из валунных камней прямоугольных стенных блоков и небольших половых пластин. Но именно обработка позволяла добиться от природного гранита (валуна) наибольшего стилистического эффекта. К примеру, обработанные каменные блоки и пластины были применены при возведении Благовещенской церкви, обеспечив ей привлекательность и художественную неповторимость.

Нельзя не вспомнить и о таком виде ремесленно-художественного производства в раннесредневековом Витебске, как кожевенное. О.Н. Левко, например, пришла к выводу о «хороших свойствах витебской кожи XIV—XVII вв. и высоком уровне технологии ее производства». Расширение источниковедческой базы (раскопки Т.С. Бубенько) позволяет сегодня экстраполировать вывод О.Н. Левко и на более ранний период истории Витебска. Все находки кожевенных изделий делятся на две большие группы: первая — это поршни и башмаки XII—XIV вв. и вторая — туфли и сапоги.

Примечательно, что изделия и первой, и второй группы были украшены узорами, нанесенными резьбой или вышивкой на перед (иногда украшались боковые части и задники башмаков). Выделено пять типов орнаментики витебских обувных изделий:

солярный, состоящий из концентрических кругов с вписанными в них шестью лучевыми звездами;

«пальметта» (или «процветшее сердце») с заключенным в нее крином (лилией);

вертикальный орнамент по центру головки, напоминающий ствол дерева с ответвляющимися от него победами;

орнамент в виде широкой (2,7 см) продольной полосы, заканчивающейся у подъема спиралевидными завитками;

геометрический орнамент.

Таким образом, и этот вид ремесленного производства дает убедительные свидетельства о высоком художественном уровне изделий, диалектическом сочетании в них бытового, прагматического и эстетического начал.

Подытоживая рассмотрение проблем развития художественно-ремесленного производства в раннесредневековом Витебске (X—XIII вв.), сделаем некоторые выводы. Складывание и развитие раннесредневекового Витебска как административного, торгового и военного центра XI—XIII вв. способствовало бурному развитию ремесленно-художественного производства и пластических искусств. Высокий технологический и художественный уровень изготавливаемых изделий базировался, с одной стороны, на сохранении в технологии и внешнем облике местных традиций, колорита и орнамента и, с другой, в активной переработке художественных стилей и влияний, привносимых на придвинскую землю вместе со знаниями и изделиями зарубежных мастеров. И в этом творческом противоборстве побеждала и утверждалась национальная художественная школа ремесла, сохранявшая и развивавшая (в том числе и под влиянием Византии) традиции предков в новых условиях.

Пусть и условно, но весь почти четырехсотлетний период развития ремесел можно разделить на три этапа. Первый (X — первая половина XI в.) по большей части восстанавливается гипотетически на основе скудных летописных, а в последнее время и данных археологических находок. Последние важны тем, что в них находятся убедительные подтверждения тезису о том, что конец IX — начало X в. — это время, когда создаются новые княжеские и монастырские мастерские, в которых местные мастера, постепенно освобождаясь от византийского влияния, начинают работать самостоятельно. Во второй (конец XI—XII в.) происходит не

только смена формы, системы декора, но меняются смысл и содержание мотивов творчества, приобретающего все более отчетливую национальную самобытность. Витебские мастера прекрасно чувствуют возможности техники и стиля, начинают широко осваивать, интерпретировать и перерабатывать на свой лад образцы не только византийского, но и западноевропейского искусства. Третий (от конца XII и до первой четверти XIII в.) характеризуется переходом ремесленников от работы на заказ к работе на рынок. Особую роль получают изделия, имитирующие парадные драгоценные произведения. Однако магистральным направлением на протяжении всех трех периодов является пронизанность производства народными традициями, складывание ремесленного художественного потока в единую систему народного творчества с его многообразием направлений, стилей, решений.

АРХИТЕКТУРНЫЕ БРИЛЛИАНТЫ

Важным направлением в раннесредневековой художественной культуре Витебска является архитектура. С одной стороны, она была генетически связана с традициями предков и старыми канонами: языческие идолы, капища, княжеские дворцы, оборонительные башни создавались по определенно выработанной системе, определенными техническими приемами и в определенном стиле — делать так, как делали отцы и деды, считалось похвальным; с другой — развивалась под влиянием и использовала характерные черты византийской, армянской, грузинской, болгарской, романской архитектурных школ. В Витебской архитектуре (как и в целом в белорусской) заимствованные из других школ архитектурные формы приобрели большую простоту и ясность, стали более конструктивными и менее пышными по оформлению. В итоге такого диалектического взаимодействия на древнебелорусских землях выкристаллизовывается особая система архитектуры и живописи, характеризующаяся поисками наиболее простых, но в то же время красивых архитектурных форм и элементов внутренней отделки. Архитектурное оформление городской застройки (т.е. создание сооружений, способных украсить город) особенно характерно для Витебска середины и второй половины XII в. При этом следуют художественным нормам все типы построек — монастырские церкви, храмы, княжеские резиденции, городские сооружения. Пишут, что когда в древнем Полоцке (после признания полоцким князем государственной религией православия) появились византийские инженеры и художники, им пришлось считаться и сообразовываться со вкусами Полоцкого княжеского двора, имевшего свое мнение о том, какими должны быть возводимые в Полоцкой земле храмы.

То же можно сказать и о витебском князе Святославе Всеславовиче, по решению которого в первой половине XII в. в Витебске на княжеском подворье, расположенном на Замковой горе, был возведен храм Святого Михаила. Известно, что древнебелорусские правители при возможности стремились возвести свой ктиторский храм. Таким храмом чаще всего являлся храм в честь архистратига Михаила — помощника в ратных делах, к заступничеству которого князья обращались перед началом военных действий. Строили его, как предполагают исследователи, греческие и болгарские мастера, перед которыми князем была поставлена задача создать церковь, отличающуюся по формам от византийской и даже от полоцкой архитектурных школ.

Сведения о церкви Архангела Михаила, находившейся в Верхнем замке, крайне фрагментарны и базируются главным образом на археологических данных (рас-



Благовещенская церковь. Фото начала XX в.

копки М.А. Ткачева и Л.В. Колединского в 1978 г. и раскопки Л.В. Колединского в 1988 г.). Исследователями обнаружена кладка, собраны плинфа, известняковые плиты, смальта, плитки пола, а также фрагменты оконного стекла из свинцово-оловянистого сплава. Детальный анализ этих находок сделал археолог Л.В. Колединский. К примеру, он считает, что плинфа (ее толщина 3,7 см) характерна для русских храмов до конца XI в. (то есть начало сооружения храма может относиться к концу XI — началу XII в.). Известняковые плиты с характерной формой обработки (стесаны верхняя и нижняя грань, неровные боковые стороны) использовались в X—XII вв., когда в кладке стен осуществлялся постепенный переход от природного валуна к использованию каменных квадратов. Технология плиток пола (а они были стреловидно-ромбическими и треугольными и изготовлялись в деревянной форме) соответствует процессам конца XI — начала XII в. По мнению Л.В.Колединского, половые плитки готовились из мелкого песка и дресвы (раствор из равных пропорций песка и извести), хорошо обжигались, имели скошенные боковые грани для более прочного закрепления в растворе. Плитки покрыты поливой ярко-желтого и травянистого цвета приглушенного тона. По своему химическому составу плитки близки к изделиям XII в., обнаруженным в Смоленске, а также к некоторым другим памятникам конца XI — третьей четверти XII в. Оконные стекла являются по своему происхождению западноевропейскими.

Сопоставив полученные данные, археолог приходит к выводу, что «витебский храм Архангела Михаила был сооружен в технике смешанной кладки. Перевязка швов в нем делалась, скорее всего, скрытым или «утопленным» рядом. ... Пол церкви представлял собой красочную композицию из желто-зеленых полос в обрамлении зубчатой ленты из плиток того же цвета, но треугольной формы, которые обычно выкладывались вдоль стен. Алтарная часть храма была декорирована золоченой мозаикой. В деревянные оконницы вставлялось дисковидное стекло, сквозь которое в помещение струился зеленоватый свет. Купол храма был покрыт оловянными пластинами».

Считают, что витебский храм Архангела Михаила был разрушен к середине второй половины XIV в. Возможно, это произошло во время великого пожара 1335 г., возможно, во время осады Верхнего замка князем Витовтом в 1396 г. Впоследствии храм был восстановлен, но уже из другого материала и в иной технике. И на плане Витебска 1664 г. уже значится церковь Святого Михаила. Она изображена как деревянная и представляет собой двухкамерный сруб с крыльцом и колокольней в виде четырехугольной башни. Правда, и в данном случае местные социальные условия и специфические культурные традиции определяли лишь конкретные характеристики витебской школы, но не общую тенденцию в развитии вос-

Благовещенская церковь. Общий вид и план. Фото 1950-х гг.



точнославянской архитектуры (усиление роли декоративных элементов, некоторая их самостоятельность по отношению к конструкциям, преобладание значения экстерьера и т. п.). То есть речь идет не только о дифференциации в архитектуре, но и об обратной стороне процесса — интеграции, которая вела к обогащению форм новыми явлениями в стиле взаимодействия искусств.

Однако обратимся к наиболее известному архитектурному сооружению того времени — витебской Благовещенской церкви — памятнику своеобразного монументального зодчества второй четверти XII в., наиболее полно аккумулировавшему достижения строительной техники, технологии, живописи. Церковь существовала до 1961 г., в настоящее время закончено ее восстановление. В рассуждениях об истории этого уникального памятника используем историко-археологический метод, позволяющий соединить воедино опыт археологов с анализом художественных свойств древней архитектуры. Что бросается в глаза уже при начальном знакомстве с памятником и его историей? Если, скажем, перед архитекторами времен Всеслава Чародея — носителя верховной власти в Полоцкой земле во второй половине XI в. — стояла задача возведения монументального сооружения — собора Святой Софии, рассчитанного на демонстрацию политического могущества князя и создание впечатления, поражающего величием форм, то Благовещенская церковь при сохранности известной монументальности выглядела более скромной и уютной, создавая своеобразное настроение вступающему на ее каменные плиты. Неизвестный автор, казалось бы, учел все: месторасположение церкви — и на берегу реки, и в то же время рядом с великокняжеским двором; рельеф местности, в который вкомпонована церковь (равнинная площадь на берегу реки, на которую всегда обращалось бы внимание при застройке и правого, и левого берегов Западной Двины); природные условия витебского климатического пояса. Следующее, что обращает на себя внимание, — это датировка строительства, имеющая несколько предположений. К примеру, российский дореволюционный исследователь древнебелорусской архитектуры А.М. Павлинов относит время постройки этого храма к X в., известный исследователь Витебщины А.П. Сапунов также датирует этот памятник X в., белорусский искусствовед Н.Н. Щекотихин заключает, что возведение церкви Благовещения в Витебске может быть отнесено к 80-м гг. XII в., авторы первого тома «Истории белорусского искусства» наиболее вероятной датой строительства церкви называют конец XI — первую четверть XII в. Наконец, П.А. Раппопорт, известный специалист по древнерусскому зодчеству, утверждает, что церковь Благовещения в Витебске была возведена в 40-е гг. XII в. и не связана с деятельностью полоцких зодчих. Загадка о том, кто строил церковь в

Витебске, не разгадана до сих пор. Известно лишь, что витебские мастера на территории Беларуси построили еще одну такую церковь — Бориса и Глеба в Новогрудке.

Так кто же ближе к истине? Обратимся к рассуждениям археолога и архитектора И.М. Хозерова: «В самом деле, мог ли в Древней Руси появиться в IX в. (?) храм, подобный витебской Благовещенской церкви? Вряд ли, так как даже в Киеве в то время мы не знаем ничего подобного. Кроме того, самый характер композиции Благовещенской церкви является для IX в. настолько необычным, что об отнесении времени постройки этого памятника к IX либо X вв. не приходится говорить всерьез». Сам же Хозеров придерживается мнения, что Благовещенская церковь не могла быть построена раньше XII в. (правда, более конкретная дата — первая или вторая половина XII в. — не называется). На наш взгляд, ближе всех к истине стоит Н.Н. Щекотихин. Анализируя конструктивные решения (совпадения в конструкциях полоцкой Спасской церкви с витебской Благовещенской), летописные и некоторые другие данные, он приходит к выводу, что есть все основания считать, что возведение витебской церкви Благовещения может быть отнесено к началу 80-х гг. XII в. (после возведения Спасской церкви в Полоцке).

Зададим еще один вопрос: «Что же представляет собой Благовещенская церковь?» И ответ на него находим в книге «История белорусского искусства». Текст гласит: «Это трехнефовый шестистолпный храм имеет одну полукруглую апсиду. Западная пара его столпов, соединенных с боковыми стенами здания, выделяет нартекс. Отличительной особенностью храма является равномерность его членений: средний неф разделен на четыре квадратные ячейки. В западной стене расположена лестница на хоры. Лопатки храма плоские.

В отличие от полоцких строений, которые возводились из плинфы в технике «с утопленным рядом», витебская церковь построена из плинфы и камня. Отшлифованные каменные блоки здесь выполнены в один-два ряда, затем идут два-три ряда плинфы, а потом снова ряды камней. Такая смешанная техника кладки свидетельствует о наличии здесь совершенно иных, чем в Полоцке, строительных традиций. При этом подобная конструктивная система использовалась и в качестве декоративного приема: получалась красно-белая в полосы поверхность стен».

Казалось бы, лаконично и убедительно. Однако, на наш взгляд, целесообразно обратить внимание и на некоторую детализацию, которую можно найти у Н.Н. Щекотихина: «Фактически она является только модификацией шестистолпного кубического типа, однако с причины очень малой ширины боковых апсид и боковых нефов, а также в связи с иным расположением столпов, она имеет большее, чем обычно, удлиненное продолжение, что придает ее плану определенную тягу к прямоугольной базиликальности (получившей широкое распространение в белорусской архитектуре XVII—XVIII вв.). В связи с этим в системе алтарных апсид наблюдается значительное несоответствие между средней и боковыми; последние в виде маленьких ниш в восточной стене намного меньшие по своим размерам за срединную полуокружность, что вызвало необходимость увеличения их внутреннего пространства за счет боковых нефов. Это достигается за счет значительной массивности внутренних столпов, которые соединены стенками с основами средней апсиды, образуя перед боковыми полуокружностями особые четырехугольные помещения, соединенные с алтарем при помощи узких проходов в упомянутых стенках, с неправильными арковыми пролетами на достаточно значительной высоте. Те же самые столпы и стенки отделяют и среднее алтарное пространство, которое в плане имеет вид правильного квадрата с полукруглой апсидой на востоке.

Крестообразные в разрезе внутренние столпы в числе шести распланированы так, что средний неф как будто делится на четыре одинаковых квадрата, считая упомянутый алтарный. В боковых нефах выделяются соответственно простокутники в два раза меньшие по ширине. Между собой столпы соединены на разной высоте полукруглыми арками, при этом наиболее высоко расположены они над вторым от алтарного квадратом, где аркатура служила раньше для подкупольного барабана. Первым двум парам столпов, как обычно, соответствуют на внутренних стенах небольшие плоские выступы (на северной стороне выступ этот не доходит до самого низа), обозначенные снаружи лопатками. Западная же пара столпов в настоящее время соединяется с боковыми стенами при помощи вытянутых перегородок более позднего происхождения, которые совсем отделяют в этих местах притвор и хоры от главной части церкви. Раньше притвор открывался в середину здания высоким пролетом с аркой, переброшенной на западных столпах, что создавало определенное пространственное единство средней части. Однако и первоначально это пространство, хотя оно и было квадратным в плане, не имело чистого кубического характера, так как разные части его были перекрыты на разной высоте, купол же занимал не центральное, а ближе к востоку место.

Наружный раздел фасадов церкви Благовещения целиком соответствовал внутреннему разделу. При помощи средних и угловых лопаток на боковых фасадах раздел этот является равномерным четырехчленным, а на западном — неравномерным трехчленным. Первоначально фасады оживлялись тремя входами с полукруглыми перемычками пролетов; один из них находится и сейчас в массивной западной стене, где, помимо того, в северо-западном углу расположена лестница на хоры; два других, проделанных в боковых фасадах между второй и третьей лопатками, вели в среднюю подкупольную часть; северный — сейчас заложен, второй же открывается в более позднюю пристройку, прилегающую к южному фасаду церкви» (авторский перевод наш. — *А.Р.*, *Ю.Р.*). Заметим, однако, что внутреннее пространство храма было относительно небольшим, как бы зажатым среди толстых стен и разобщенным массивными опорными столпами. Благовещенская церковь в первоначальном виде (а возможно, после ремонтно-перестроечных работ, проведенных в XIV в. Ольгердом и в XVII—XVIII вв.) завершалась главой, в чем убеждают нас рисунки церкви на чертеже Витебска, а также акварели И. Пешки.

Некоторые архитектурные и строительные приемы, использованные при возведении витебской церкви, впоследствии можно будет встретить в памятниках других славянских земель (например, в Спасском соборе в Чернигове, в церкви Спаса на Берестье в Киеве, церкви Иоанна Богослова в Смоленске и других), хотя прямых аналогий нет, можно говорить лишь о некотором совпадении пропорций с Нижней церковью в Гродно. Правда, есть мнение, что архитектурные замыслы Благовещенской церкви, не получившие своего дальнейшего развития в Витебско-Полоцкой земле, были подхвачены зодчими в западных регионах Белоруссии, например, на Гродненщине, где возникла своя школа и были возведены два очень близких к витебскому храму собора — в Гродно и Волковыске. Есть также свидетельства о том, что уже в начале XII в. витебские мастера были приглашены для строительства церкви в Новогрудке (количественный состав этой артели, к сожалению, установить не удалось). П.А. Раппопорт, например, считает, что в Новогрудке они работали в сильно ослабленном составе, ибо кладка церкви гораздо небрежнее, чем витебская, а галереи делались уже другими (полоцкими) мастерами.

Подобное описание говорит нам о том, что за формами, навыками и приемами, которые использовались витебскими зодчими как в решении строительно-техни-

ческих задач, так и в оформлении фасадов своих построек, иногда трудно разглядеть лежащие в основе этих форм и приемов византийские, киевские, западные или иные другие образцы. Эти образцы, помогая древним мастерам в их творчестве, оттачивая их мастерство, технику и стиль исполнения, являлись только отправной точкой творческого процесса, не копировали, не заменяли, а совершенствовали его. Кстати, масштабные чертежи Благовещенского храма нигде не зафиксированы. Да и не могло быть иначе. Древнему каменных дел мастеру достаточно было знать типологическую схему здания и его основные размеры. Владея приемами пропорционального построения, согласования горизонтальных и вертикальных размеров, он на основе методики формообразования «размерял основание» и осуществлял натурное проектирование непосредственно на строительной площадке. Промежуточные плановые наброски выполнялись на подручном материале, а использование геометрических построений и профессиональных приемов пропорционирования позволяло по ходу строительства гармонизировать свой проект.

Кладка стен церкви представляет смешение византийской и новгородской школ. Она выполнена с использованием местных материалов — тонкого, главным образом удлиненного (но часто и квадратного) кирпича (плинфы), который прочными цементными швами связывается с толстыми каменными и известняковыми плитами. Следует отметить, что в первоначальном виде фасады церкви не были пестрыми. Общий рисунок складывался из прослоек красного кирпича, чередующихся с желто-серыми известняковыми плитами, подчеркивая монолитную поверхность стены с ее контрастами света и тени (так называемая рустовка; впоследствии были оштукатурены и разбиты на квадраты — подобный рисунок и теперь можно прочитать на западной стене).

Большую художественную ценность представляли фресковые росписи Благовещенской церкви, которыми были покрыты все ее стены (не сохранились). Полагают, что в первый раз росписи уничтожили еще в начале 20-х гг. XVII в., когда главный храм Витебска по приказу архиепископа Иосафата Кунцевича был передан от православных униатам, а уникальные древние фрески были закрашены известью.

Архивные и литературные источники, свидетельства отдельных исследователей (например, И.М. Хозерова, М.С. Кацера, П.А. Раппопорта и других) подтверждают, что до Великой Отечественной войны они были спрятаны под наслоениями штукатурки и росписями разных времен. В некоторых местах штукатурка осыпалась и проявлялись отдельные фрагменты, сочетавшие евангельские сюжеты и орнаментальный декор с растительными и геометрическими мотивами. К примеру, на левом, центральном слое подкупольного пространства был виден фрагмент фрески с поясным изображением святого Николая, на южной стене открылись части фигур, лиц, одежды, даже княжеский головной убор (вероятно, это было изображение одного из витебских князей, покровителей церкви), на других столпах и на стенах были еще три росписи, свидетельствующие о высоком мастерстве исполнителей.

Особый интерес вызывает кусок штукатурки, на котором на высоком художественном уровне выполнено граффити с изображением двух поясных фигур. Следует отметить высокую профессиональность композиции рисунка, гармоничность и легкость линий. Фигуры в целом красивы и привлекательны — вопросительное положение рук, грациозный наклон головы, широко раскрытые глаза. По выразительности движений, утонченности моделировки лиц, содержательности линий, умелой композиции граффити некоторые исследователи эти рисунки сравнивают

с гравированными рисунками на медных пластинах в Гродненской Нижней церкви начала XII в.



Доломитовая плита с граффити из Благовещенской церкви. XII в.

Цветовая гамма росписей состояла из коричнево-красных (о коричневом фоне говорят, как о следах одного из пожаров), желтых и зеленых тонов бледной цветовой гаммы с мягкими переходами от одного цвета к другому.

Особенно следует отметить рисунок воина, выполненный в технике граффити. Хотя его одежда (плащ) дана обобщенно, даже условно, все же в ней присутствует четкость и выразительность: военные доспехи (именно они позволили определить название изображения) состоят из панциря и двух рядов вертикально расположенных лат; с левого плеча по диагонали свешивается копье с треугольным наконечником. Лицо несколько удлиненное, схематичное, вокруг головы изображен нимб. В целом изображение воина среди росписей характеризуется простотой, даже примитивизмом. Чаще всего такие рисунки относят ко второй половине XIII в.

Для того, чтобы понять всю емкость и значимость появления образа воина в росписях храма, обратимся к истокам древнеславянской культуры, характеризующей не только поэтическое отношение к природе, но и к человеку в его героическом воинском достоинстве. Обе темы тесно взаимосвязаны: горячая любовь к родной земле рождает готовность «лечь костьми», «сложить голову» за ее безопасность. Нашим предкам искони из столетия в столетие приходилось стоять на страже родных границ, отстаивая свою свободу. Поэтому постоянной заботой державных мужей и церкви (вспомним боевой клич русских воинов: «За веру, царя и Отечество») было воспитание уважения к ратному труду, формирование в народе мужества и стойкости.

Сегодня можно говорить еще об одной находке (нам ее любезно предоставила археолог Т.С. Бубенько) — куске штукатурной обшивки со множеством изображений, знаков, символов. Выделяется исполненный в сложном тератологическом орнаменте крест, по разным сторонам которого процарапаны буквы «IC», «HI», «КА». Просматриваются около десятка разных форм крестов, в левом верхнем углу видно изображение (или икона) святого (лицо и очертания фигуры — символические), несколько геометрических фигур. Находка нуждается в детальном описании, мы же лишь обозначили ее существование.

Эти росписи, как и росписи других древнебелорусских храмов, анонимны. Но даже если мастер и был бы известен, то задачу свою он видел прежде всего в воспроизведении устоявшихся традиционных канонов, в выражении общезначимых идей и понятий. Его индивидуальность проявлялась главным образом в изобразительности и мастерстве, которыми он пользовался для передачи заранее заданных ему тем и образов, той «сакральной математики» (А. Моль) творчества, которая выражала «теологию искусства», например, идею ангельской иерархии, не только небесной, но и земной, распределившей функции между ангелами и людьми и устанавливавшей священные ранги на небе и на земле. Иерархия Серафимов, Херувимов и Престолов, Господств, Сил и Властей, Архангелов и Ангелов (ее творцом

считается Псевдо-Дионисий Ареопагит) представляет собой прообраз земной иерархии духовенства и светской власти князя, его сородичей, военно-дружинной верхушки и т. п. Еще один нюанс таких росписей состоял в том, что совершаемые в храме богослужения включали в себя литературные, театральные, музыкальные и изобразительные стороны, напоминая пастве о всей священной и церковной истории.

Витебская церковь Благовещения дает убедительные свидетельства тому, что уже в раннем средневековье на белорусских землях сложилась своя азбука архитектуры, своя каменная кириллица, отличная от архитектурных букв романского и других стилей. И если мы поставим задачу постичь эту азбуку, глубоко проникнуть в тайну древних мастеров, небезынтересно, на наш взгляд, будет обратиться за ключом к следующему высказыванию известного русского историка Б.О. Ключевского: «Не будет ли справедливее, человечнее и научнее обратить внимание... на те чувства и соображения, с какими работали ... над жизнью (архитектурными сооружениями, рукописными книгами, летописями и т. п. — *А.Р.*, *Ю.Р.*) ее строители, и те впечатления, которые на них производила их собственная работа? Чтобы понимать своего собеседника, необходимо узнать, как сам понимает он слова и жесты, которыми с вами объясняется, а обычаи и порядки старой жизни — это язык понятий и интересов, которым старинные люди объяснялись друг с другом и объясняется с нами, их потомками и наблюдателями».

С именем известного ученого перекликаются слова современного американского архитектора Ф.Л. Райта: «Что бы ни строил человек, его произведения не могут отражать больше того, что он собою представляет. В них нет больше того, что он чувствует. В этой каменной летописи он записывает не больше и не меньше того, что знает о жизни в то время, когда строятся здания (или пишутся книги. — *А.Р.*, *Ю.Р.*). В них живут его сокровенные мысли. Здесь его философия, истинная или ложная».

И еще. Особенно важно знать среду, в которой создавались памятники искусства, как проходило их дальнейшее существование, как менялся их облик, чем это было обусловлено, знать людские предсказания, понимать суть мировидения, эстетические и этические идеалы эпохи. Любые «странные», «курьезные» явления надо не отбрасывать, списывая их на неразвитость, междукняжеские династические отношения, а попытаться увидеть в них как раз уникальные черты средневекового мировосприятия. Надо счесть эти «странности» совсем не странными, а вполне естественными с точки зрения людей средневековья, их идеологических представлений, надо с максимальной критичностью отнестись к «само собой разумеющимся» объяснениям, к выводам, подсказанным сегодняшним мышлением, сегодняшним состоянием экономики, культуры, эстетики и т.п. Последняя, к примеру, может дать исключительно много для понимания сущности как в целом средневековой восточнославянской художественной культуры, так и составных ее частей, в том числе и Витебска.

За свою многовековую историю церковь Благовещения неоднократно перестраивалась, изменялась конструктивно. Особенно значительные изменения были внесены в 1619, 1714, 1759 гг. Предание говорит о капитальных переделках, выполненных уже в XIV в., во время княжения Ольгерда. Большие изменения церковь претерпела во время униатов. С 1831 г. церковь Благовещения была передана православному духовенству. Храм находился в запущенном состоянии. Поэтому были приняты оперативные меры по ремонту и обновлению здания. Можно предположить, что основным мотивом было стремление сохранить «драгоценный для России памятник древнего зодчества». Слова эти сказаны в отношении Спасо-Евфро-

синьевской церкви в Полоцке, восстановление которой также производилось в 1830-е гг. Но если видеть одинаковую значимость этих обоих памятников для истории древнерусской художественной культуры, то слова из Синодального документа можно с полным основанием отнести к церкви Благовещения.

Во время восстановительных работ на месте алтарной перегородки между восточными столпами был установлен каменный иконостас, были расширены и переделаны древние хоры с западной стороны, вместо каменного барабана был возведен деревянный в псевдовизантийских формах.

С этой же стороны снаружи была возведена значительных размеров пристройка со звонницей. Древние окна (например, в средней апсиде, диаконнике, жертвеннике, южной стене притвора) в большинстве своем были заложены кирпичом. В боковых фасадах и сверху в алтарной апсиде были пробиты новые большие окна. По-новому сделаны перекрытия и т.п. Архитектором Бетини был составлен общий план и план бокового фасада храма. Однако все это не смогло вернуть церкви Благовещения былой красоты, самобытности и притягательности.

Какие же выводы можно сделать из столь детального описания этого древнего архитектурного памятника? *Во-первых*, уже в XI—XII в. Витебск, как и весь подвинский регион, включился в общеевропейский культурный процесс, одновременно формируя специфические черты. Благовещенская церковь — это уникальный и оригинальный памятник искусства, который по своим конструктивным особенностям и композиции плана значительно отличается от всех других сооружений средневековой церковной славянско-византийской архитектуры. «Морфологически» (по И.М. Хозерову) она связывается лишь с Борисоглебской церковью Бельчицкого монастыря и Спасо-Евфросиньевской церковью в Полоцке, что позволяет говорить о преобладающем влиянии при ее сооружении местных художественных традиций. Можно предположить, что возводили (или руководили строительством) Благовещенскую церковь или византийские (привезенные возвратившимся из ссылки витебским князем), или местные мастера (может быть, ученики полоцкого зодчего Иоанна или кто-нибудь из членов его артели). Можно лишь сожалеть, что история не донесла до современников каких-либо сведений о них; *во-вторых*, наличие в архитектурных формах церкви Благовещения элементов армянской, сирийской, византийской, новгородской художественных школ говорит о стремлении древних зодчих Придвинского края не только быть в курсе достижений современных им архитектурных школ и течений, но и не отворачиваться, не замыкаться от их влияний, а изучать, осмысливать и творчески перерабатывать, включая тем самым молодую древнебелорусскую архитектуру в единый мировой (в первую очередь ближне- и южновосточный) архитектурный процесс. С другой стороны, витебляне (полоцкие кривичи) не были исключительно потребителями, например, южнославянской цивилизации. Они активно делились собственными достижениями с другими регионами и народами (например, Смоленской землей, Гродненским княжеством), вовлекали их (например, балтийских племен) в орбиту европейского культурно-художественного пространства; *в-третьих*, древнебелорусских мастеров привлекала не только художественность форм, но и возможность видеть в последней предпосылки для поиска новых технических, технологических и художественных приемов и решений. В результате переосмысления формальных сторон в местной архитектурной школе появлялись новые строительные материалы (плинфа, цемянка), новые технологические приемы (сочетание кирпича, плинфы с тесаными каменными блоками, а позднее и гранитными валунами, в обилии находившимися на землях Белой Руси), новые художественные решения (чередование красной плинфы и желто-серого известняка) в оформлении возводи-

мых зданий; *в-четвертых*, Благовещенская церковь являет один из ранних примеров синтеза искусств в Придвинском крае. При этом витебская живопись представляет явление отличное от иных раннесредневековых фресковых росписей в храмах полоцко-витебской земли. В отличие, скажем, от фресок Пятницкой церкви или Спасо-Преображенского собора в Полоцке, выполненных в характерных для древнерусского стенописа библейских и евангельских сюжетах и колорите (сочетание зеленого, красного и белого цветов), росписи в Витебске имеют свои сюжеты (например, изображение воина в плаще с панцирем, латами и копьем), технику исполнения (граффити), цветовую гамму (коричнево-красные, желтые и зеленые тона с мягкими переходами). Ко многим архитектурным памятникам Витебщины с полным основанием могут быть отнесены слова известного русского ученого И.Э. Грабаря, сказанные им в отношении новгородского и псковского зодчества: «Одна особенность придает зодчеству новгородцев и псковичей совсем исключительное очарование: их здания не вычерчены по линейкам и угольникам, а как бы рисованы от руки, как в общем контуре их, так и в каждой линии, в закруглении свода, в изгибе купола, в обработке оконного наличника — везде чувствуется свободный, ничем, кроме вдохновения, не связанный рисунок, благодаря которому в целом сооружении нет ни одного засушенного места, а все живет и радует глаз.

ФРАГМЕНТЫ ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ. ВЛИЯНИЕ ЯЗЫЧЕСТВА. ФОЛЬКЛОР

Конец 1 — начало 2-го тысячелетия принесли на витебскую землю такое новое духовное явление, как христианство, социальная сторона которого во времена проникновения и утверждения на витебской земле, как свидетельствует академик Б.А. Рыбаков, была разработана значительно полнее и глубже, чем в период выросшего из первобытности язычества. На древней придвинской земле христианство, как и все, что так или иначе попадало извне к нашим предкам, было своеобразно усвоено и способствовало созданию ими собственной художественной культуры. Этот процесс особенно заметен в сфере искусства, основу которого, по нашему разумению, составили архитектура, живопись и письменность, быстро распространившиеся в городской среде. Обращенное ко всем — священникам и ремесленникам, княжеской знати и военным людям — искусство модернизировало церковную мысль, выполняя свое главное предназначение — доносить в конкретных образах сложные концепции теологии до самых темных умов.

О распространении письменности в городской среде свидетельствуют археологические открытия 1970—80-х гг. В первую очередь речь идет о надписях-граффити, начертанных неизвестными руками на различных бытовых предметах. Особенно широкое распространение получили надписи на пряслицах — небольших грузиках, сделанных для веретен. В Витебске найдены пряслица, на которых отчетливо видны надписи «Бабино пряслень», «Марфино» и другие.

Академик Б.А. Рыбаков считал, что две причины побуждали восточнославянских (в том числе и полоцко-кривических) девушек (или тех, кто дарил им) старательно помечать буквами и полными именами маленькие пряслица, а также прялки и сами веретена. Во-первых, на девичьих посиделках (и в древнем городе они занимали достаточно много времени: начинались с 26 сентября по старому стилю — осенний праздник Иоанна Богослова — и продолжались до масленицы, как

правило, ежедневно с шести до одиннадцати вечера, а то и за полночь), когда пряденье прерывалось играми и потехами, веретена могли перепутаться. Некоторые бытовые игры (например «в фанты») требовали, чтобы от каждой девушки брался какой-то приметный предмет, и, когда вынимали фант («счастье»), нужно было сразу опознать его; пряслица с надписью были особенно удобны для этой цели. Во-вторых, прялки и веретена у кривичей и других славян часто являлись предсвадебным подарком жениха невесте. В этом случае можно предположить, что надпись на пряслице сделана дарителем. Витебское пряслице с надписью «Бабино» говорит, что надпись сделана грамотной внучкой, чтобы отличить бабушкино пряслице от других.

Существование надписей на пряслицах показывает, что письменность была связана с широкими бытовыми потребностями и имела распространение в разных слоях городского населения. Надписи были именными, наподобие того, как это позже делалось с кольцами.

Замечательной находкой, говорящей о развитии письма в древнем Витебске, являются свинцовые пломбы, датируемые XII—XIII вв. и похожие на вислые печати. Пять из них имеют изображение пока неразгаданных знаков, а шестая — надпись «ПЕТР» на древнерусском языке. О назначении таких пломб существуют разные мнения. Одни исследователи считают, что в «безмонетный» период пломбы, скреплявшие связки мехов, выполняли роль разменной монеты. Другие видят в них своеобразную «охранную грамоту», гарантирующую качество и целостность товара. Для нас же слово «ПЕТР» (как и надписи на пряслицах) убедительное свидетельство распространения письменности (или ее элементов) среди мастеровых и торговых людей, для которых она была потребностью, вытекавшей из особенностей самого производства (иконное мастерство, стенопись, оружейное дело, ювелирные работы, сбыт товара). Еще раз обратимся к мастерству Лазаря Богши с его крестом для Евфросиньи Полоцкой. На изделии, сохранившем народные черты — простоту формы, узорность, полихромность, мастер сделал ряд надписей для обозначения отдельных святынь и суровое заклятие против возможных похитителей креста (наличие заклятия против супостата говорит о близости к народным заговорам, подчеркивая специфичность мировосприятия в XII в.). Он же отметил время изготовления креста: «В лето 6669 (то есть в 1161 г. — *А.Р., Ю.Р.*) покладаеть Офросинья истный крест в монастыри своемь в церкви святого Спаса...».

Письменность имела немалое распространение в среде строителей — каменщиков и резчиков по камню. Археологами обнаружено немало раннесредневековых керамических изделий (помимо плинфы), имеющих метки, часто в форме букв кириллического алфавита. Не вызывает сомнения, что ремесленники, делавшие такого рода надписи, были людьми грамотными, так как в противном случае мы имели бы ясные следы неуменья воспроизвести надписи на самих вещах. Конечно, распространение письменности среди ремесленников не приходится преувеличивать. Однако и те примеры, которыми мы сейчас располагаем, уводят нас далеко от обычных представлений о безграмотности древнебелорусских земель, с одной стороны, и распространении грамотности лишь в монастырях да княжеских палатах, с другой.

Потребность в грамоте и письменности особенно ощущалась в купеческой среде. Об этом свидетельствует берестяная грамота, найденная в Витебске в 1959 г. во время строительных работ. Она датируется концом XIII в. и содержит текст: «От Степана к Нежилу. Если ты продал одежды, то купи мне на 6 гривень ячменя. А если чего-либо ты не продал, то пошли мне в наличности. Если же продал, то сделай милость — купи мне ячменя». О торговых делах повествуется и в обрывках

еще одной берестяной грамоты, найденной на территории Беларуси в городе Мстиславе. Однако, если обратиться к истории Новгорода, где найдено около 600 берестяных грамот, то можно увидеть, что предметом переписки были самые разные вопросы средневековой жизни — семейные, бытовые, юридические и т.п. Грамоты на бересте (самом общедоступном, хотя и плохо хранившемся — распадался, ломался — материале) тем и ценны, что они дают понятие о повседневной жизни и деятельности горожан с их мелкими заботами личного и общественного порядка. Вместе с тем они являются убедительным доказательством относительно широкого распространения письменности в раннесредневековом Витебске XI—XIII вв.

На развитие грамотности городского населения, безусловно, оказала влияние достигшая Витебска в конце XII в. агиографическая литература — один из литературных жанров средневековья. Можно предположить, что в городской духовной среде (с учетом геополитического положения Витебска) были известны сочинения таких известных проповедников, как Кирилл Туровский («Русский Злотоуст») и Климент Смолятич. На рубеже XII—XIII вв. среди образованных горожан имели хождение «Житие и хождение Евфросиньи Полоцкой», «Житие Аврамия Смоленского», «Повесть о Меркурии Смоленском», «Сказание о Борисе и Глебе», учительные книги «Пчелы», сборники христианско-назидательного характера «Златоструи», «Златоусты», «Измарагды», «Поучения» и другие анонимные произведения, написанные на древнерусском, общем для всех восточнославянских народов, наречии и привлекавшие горожан не только своей назидательностью, но и богатством легендарных и сказочных мотивов, фантастикой разного рода чудес и видений. Подобная литература-посредница выполняла благородную культурно-историческую миссию и сыграла выдающуюся роль в становлении и отдельных литератур восточнославянских народов, и их литературных взаимосвязей.

Вероятно, что вместе со странниками, путешественниками (или через горожан, посещавших другие города и территории) в Витебск поступала переводная литература светского характера («Александрия», «Повесть о разорении Иерусалима», различного рода «Шестодневы» и т.п.), апокрифические сочинения, то есть «ложные», «отреченные», «тайные», не признававшиеся христианской церковью книги, содержащие сведения о мире природы.

Если обратиться к языку, то можно видеть, что к этому времени он приобрел известное богатство изобразительных средств (об этом свидетельствуют общеславянские труды «Русская Правда», «Поучение Владимира Мономаха», «Моление Даниила Заточника», «Слово о полку Игореве» и другие). Это был подлинный язык народных масс, с одной стороны, насыщенный мудростью фольклора (эпитетами, сравнениями, метафорами); с другой — уже выработавший в себе твердые этимологические и синтаксические нормы. Подчеркнем и следующее обстоятельство: язык не теряет своего национального облика, несмотря на постоянное обогащение его, например, болгаризмами, постоянно развивается, получая свое закрепление в устной народной поэзии, юридических документах, исторических повествованиях.

Конечно, приход на придвинские земли славянской азбуки и переводных греческих книг значительно обогатил языковую культуру кривичей. Но это отнюдь не начальный момент древнебелорусской художественной культуры. Ведь и до появления письменности и некоторое время после этого живет дописьменная культура, благодаря которой для потомков сохранились тысячи фактов из жизни города (лишь частично записанных в более позднее время). Чаще всего знания эти облекались в стихотворную форму — былины, сказания, песни, легенды. Посвяща-

лись они преимущественно историческим событиям. Главными исполнителями были певцы-сказители, певцы-поэты («песнь славну пояху има»), гусляры («князем славу рокотаху»), музыканты-песенники. Интерес к своему прошлому, потребность в сказаниях, песнях и легендах связывать настоящее с прошлым говорит уже об известном высоком уровне культуры, об умении создавать свою принадлежность к этническому целому. Сошлемся на мнение такого известного исследователя древнеславянской письменности, как В.П. Андрианова-Перетц. Именно у нее найдем утверждение, что уже к X в. на Руси (в том числе и Полоцко-Витебской земле. — *А.Р.*, *Ю.Р.*) зафиксирован хорошо развитый устный язык и образная система фольклора.

Устная традиция далекого прошлого не могла быть зафиксирована непосредственно, и все, что мы можем о ней узнать, находит в источниках — в памятниках письменной традиции — лишь косвенное отражение. Более того, это отражение устного в письменном всегда и неизбежно преобразовано и искажено, прошло сквозь призму церковной идеологии и мировосприятия. С другой стороны, именно фольклорные истоки и элементы (сказка, легенда, этническое предание и т.п.) в переработанном автором виде являются неотъемлемыми компонентами литературного произведения.

История дает немало примеров, показывающих, что наиболее излюбленным жанром городской средневековой словесности были жития святых, которые существовали как в системе специальных агиографических сборников (минеи, прологи, синексеры, патерики), так и отдельно, в сборниках смешанного характера (жития Антония Великого, Василия Нового и других). «Жития» не были произведениями народного творчества, их сочиняли и записывали духовные лица, нередко по прямому указанию церковных иерархов, но адресованы они были самым широким кругам населения и пользовались исключительной популярностью. В «Житиях», как правило, поднимались темы, представляющие животрепещущий интерес для рядового человека. Агиографические сочинения, воплощавшие идеал его духовной и физической красоты, выполняли важную религиозно-дидактическую и пропагандистскую функцию. Поэтому в «Житиях» затрагивались и социальные проблемы, а заключенная в них идеология выступала в огрубленном и примитизированном виде. Как заметил выдающийся исследователь средневековой русской агиографии А. Каддубовский: «В данную эпоху житие является едва ли не наиболее популярным и распространенным литературным родом».

Проникнуть в сердце и мозг славянина-кривича той поры достаточно трудно. Конечно, говорят многое и погребальные обычаи, вскрытые археологами, и записи и заметки византийцев, посещавших земли славянские, и, наконец, языческие пережитки как проникшие в более позднюю древнебелорусскую письменность, так и оставшиеся бытовать в сказках, песнях, былинах, загадках, поговорках, обычаях.

Обратившись к «Слову о том, како первое погани суще, языци кланялося идолами», читаем о наиболее раннем этапе славянской религии, определявшей духовную и художественную жизнь наших предков: «И ти (славяне. — *А.Р.*, *Ю.Р.*) начаша требы класти Роду и Рожанцам преже Перуна, бога их, а прежде того клали требу упирем и берегиням». Значит, первоначально было поклонение упырям и берегиням, затем богу Рода и Рожанцам и уже позднее, когда в ряду богов появляются и другие божества, верховному богу — Перуну. К концу X в. формируется славянский языческий пантеон богов: Перун, Хорс, Дажьбог, Симарг, Волос, Мокошь и др. Как правило, их изображения украшали места святилищ, свершения священных обрядов, тризн и т.п. Допустимо, что такое место могло находиться и

в Витебске, входившем в те времена в состав Киевской державы (вспомним, как Владимир Святославович посылал Добрыню в Новгород для установки языческих идолов: «И пришел Добрыня Ноугороду постави кумира над рекою Волховым, и жряху ему людье Ноугородьстии...» И даже тогда, когда христианство было объявлено государственной общеобязательной религией, кривичи, как и многие другие племена, еще долго продолжали признавать своих языческих кумиров. Древние летописцы констатируют: «и ныне по украинам (окраинам Киевской Руси. *А.Р.*, *Ю.Р.*) молятся ему, проклятому Перуну и Хорсу, и Мокоши, и Вилам. И то творят отаи...», то есть рядом с христианской верой, недостаточно еще в массах крепкой (даже в самом Витебске, где в XII в. были построены три каменных храма), тем более в глуши («по украинам»), долго был жив культ старых богов. Вот один из заслуживающих внимание фактов. В 1684 г. в развалинах древнего храма под Витебском был найден золотой идол Перуна больших размеров на огромном золотом подносе. Ксендз Стенкович, описывавший это событие, присовокупил, что «идол доставил многим поживу и что даже святейшему отцу досталась доля».

Язычество в Придвинском крае (как и по всей великой Руси), веками создаваемое самим народом, было религией равных, религией, которая не несла классового угнетения, в отличие от религий более поздних. В силу этого язычество не могло исчезнуть вдруг. Человеку хотелось знать будущее, в борьбе с природой он искал помощи у таинственных сил. Отсюда, с одной стороны, вера в гадания, приметы, волшебство, с которыми безуспешно боролись христианские проповедники; с другой — постоянная тяга к свободе, вольности, неприятию духовного и физического притеснения. Вспомним, что писал по этому поводу Н.К. Рерих: «Широко жил и чувствовал древний. Если хотел он раскинуться свободно, то забирался на самый верх местности, чтобы в ушах гудел вольный ветер, чтобы сверкала под ногами быстрая река (а именно так было в граде Витебском — и Замковая высокая гора, и мощная Двина со своими притоками. — *А.Р.*, *Ю.Р.*) или широкое озеро, чтобы не знал глаз предела в синеющих, заманчивых далях».

Человек привык присматриваться и прислушиваться к окружающему его миру: «Храмина трещит, ухозвон, воро512ограй, куроклик, скомич, огонь пищит» и т.п. — таков бесконечный список упоминаемых в так называемой «Книгах ложных» (апокрифах) языческих гаданий о будущем по приметам. Не мог кривич-витеблянин вдруг отказаться от убеждений, вошедших в него с молоком матери, даже если бы христианские идеи действительно дошли до самых сокровенных сердечных уголков, до самых народных глубин. Но ведь как раз этого и не было: христианизация медленно шла по городам и весям. Проникая в толпу народных масс, преодолевая веру в многобожие, православие сливалось со старыми привычками, устоявшимся образом мыслей и чувств. Окружавший горожанина мир, как и время, воспринимался им в противоречивом двуединстве. С одной стороны, это был органический мир, неотделимый от его образа жизни, быта, людей, а с другой — сотворенный и устроенный Богом космос, подчиняющийся воле, принципиально недоступной человеческому пониманию. Эту недоступность еще больше усиливало сакральное искусство, захватывающее и воображение, и разум человека. Не сдавала свои позиции и языческая мифология. Поэтому и новая вера — христианская — нередко вынуждена была многое брать из сокровищницы языческой культуры и приспосабливать взятое к христианским верованиям.

Происходил симбиоз элементов книжного, официального православия с фольклором, с архаическими способами видеть и осмысливать мир. Подлинным стержнем такого синтеза искусств выступало слово. Свою роль оно успешно выполняло и среди людей необразованных и среди искушенных в богословии (примером

тому проповедническая деятельность епископа-литератора Кирилла Туровского), правда, с различной степенью глубины проникновения в религиозную и фольклорную традицию. Если богословы и священнослужители обращались к фольклорному (например, песенному) материалу, как к средству, с помощью которого идеологическая обработка масс была более эффективной, то для народа это была единственная культурная среда, хранившая память архаических времен (например, в деревянных постройках хранились каменные топорики-обереги). Горожане, мужчины и женщины, надевая серебряные украшения (амулеты, забереги), втайне верили в их волшебную охранительную силу, несмотря на место их изготовления — то ли в посадской мастерской (изделия изготовлялись для торговли и обмена и носили более массовый характер) или в княжеской ковальне (при дворе князя, как правило, были мастера, работавшие на княжескую семью). В создаваемом искусстве много было желания оградить человека от всего дурного, злого, таинственно-независимого. Видоизменение старых образов было сложным и противоречивым. В таком противостоянии формировалась единая синкретическая вера, явившаяся результатом растворения (часто и насильного насаждения) христианства в кривичско-придвинском племени, в языческой народной среде.

Приходится лишь сожалеть, что усердие христианства в истреблении языческих традиций лишает нас возможности глубже изучить духовную жизнь витебского региона в X—XII вв. особенно интересную тем, что это продукт собственного творчества народов Древнерусского (Полоцкого) государства и прежде всего полоцко-витебской ветви кривичей.

Обратимся к такой стороне городского духовно-художественного комплекса, как православно-языческие праздники, истоки которых кроются в XI—XII вв. Двойное название праздника, пришедшего в город после крещения Руси, имеет весомые основания. С этого времени в жизни горожан (а их основное ядро составляли выходцы из деревни) начинается период, в котором языческие годовые праздники тесно переплетаются с христианскими. К примеру, праздник нового года у язычников носил римское имя Calenda — Коляда. К нему было приурочено Рождество Христово. Единый праздник Коляда-Рождество имел языческую основу: в Рождественский сочельник устраивалась обрядовая трапеза, символизирующая моление о плодородии и благополучии наступающего года. В городскую среду проникает обряд колядования, напоминающий людям о рождении Христа, с одной стороны, и сопровождающийся игровыми сценами, представлениями, показами с участием персонажей из языческих верований, демонстрирующих свое единство с природой, с другой. Святочные гадания сопровождали этот период от Рождества до Крещения. То же наблюдается во время купальских игрищ. По традиции выходили горожане к рекам Витьбе, Лучесе и Западной Двине, чтобы отпраздновать праздник лета, к которому церковь приурочила свой праздник — день Ивана Купалы; чисто христианский праздник Пасхи был соединен с праздником Солнца и Перуна. Особым почитанием у всех слоев городского населения пользовалась масленица, совсем не узаконенная христианской церковью. Этот праздник продолжал жить самочинно, подвергаясь осуждению как «прескверный праздник коляды», как «бес коляды», «русальи игры», «поганские обычаи», а часто и гонению со стороны православных святителей.

Полностью вошли в обрусевшие христианские представления так называемые «черные» боги, соответствующие языческим богам зла, причинявшим людям несчастья. Колдуны и ведьмы, лешие и домовые, водяные и русалки — эти орудия черных богов остались в народном обиходе, несмотря на борьбу с ними.

Подобное противостояние говорит нам о том, что христианизация кривичей не проходила столь гладко и быстро, как это изображают иные жития святых. Примера праведной жизни отдельного отшельника, его проповедей и даже творимых им чудес было недостаточно для того, чтобы обратить в истинную веру население, традиционно приверженное к языческим культам. Хорошо известно, сколь важную роль в обращении в новую религию играла княжеская власть, силой и авторитетом своим содействовавшая искоренению язычества и насаждению христианских порядков. Церковь уничтожала капища и идолов, запрещая поклоняться древним божкам, совершать жертвоприношения и устраивать языческие праздники и ритуалы. Преследованию подвергались погребальные обряды, сопровождающиеся кремацией и ритуальными пирами. Все культы сил природы, народные обряды, отправлявшиеся в лесах и рощах, на берегах рек, считались богопротивными, ибо только в храме божьем человек должен вступать в контакт с высшей силой. Суровые наказания угрожали тем, кто занимался гаданиями, заклинаниями и прорицаниями будущего или верил в них. Можно предположить, что в качестве настольной книги в борьбе с язычеством использовали «Перечень суеверий и языческих обычаев», составленный в Западной Европе еще в VIII в.

Что касается народного творчества горожан, то оно развивалось в постоянной борьбе с церковью, а иногда и княжеской властью (тиунами, ябедниками, вирниками, мытниками, посадниками и т.п.), управлявшей городом и творившей суд и расправу.

Сила народного поэтического творчества, поучавшего и воспитывавшего человека, была столь велика, что оно проникало во все социальные городские слои — в среду княжеской дружины, боярства, самих князей и даже монашества. Народное творчество той поры — от мудрой пословицы до исторического предания, от волшебной сказки до обрядовой песни — пронизано мифологическими сюжетами, тесно слито с обрядами, обычаями, бытовыми и эстетическими потребностями и доносит до нас сквозь века философию древнего белоруса. Оно принадлежит одновременно области «искусства и не искусства» (В.Е.Гусев). Подчеркивая его огромную значимость для понимания культурного развития народа, М.Горький писал: «От глубокой древности фольклор неотступно и своеобразно сопутствует истории». Следы бытования в Придвинском крае различных жанров фольклора, типичных и для других близлежащих к Витебску славянских земель (пусть и незначительные), обнаруживаются в литературных памятниках XI—XIII вв.

Одной из особенностей народной художественной культуры у витеблян как наследников славянского язычества является способность устного творчества эволюционировать и обогащаться новым содержанием, не отказываясь от старых мотивов. Новое вытесняет старое лишь частично, фрагментарно, сосуществует с ним, прибавляется к нему, дополняет его.

Что же характерно для фольклора той поры?

Во-первых, развитие в искусстве народного слова (в выборе тем и сюжетов, построении и трактовке образов) тех идей и художественных открытий языческой поры, которые направлены на осмысление глобальной проблемы единства живой природы, активных родственных отношений между человеком и природной стихией, между добром и злом, прекрасным и безобразным. В этой связи особое место принадлежит свету, с которым была связана вся жизнь горожанина. Практически в это время в Придвинском крае складываются основы календарно-обрядовой поэзии (хотя судить о ее содержании и поэтической форме можно лишь предположительно), в которой преобладает проблематика земледельческого календаря. За сравнительно короткое время устное творчество достигает богатства и выразитель-

ности поэтических форм. Популярными являются сказки о животных, сказания о змееборчестве, заступничестве «светлых» сил природы за человека в его противостоянии с «черными» силами, загадки о явлениях природы, в частности, о солнце, а также народные песнопения («плачи»), посвященные важным периодам жизнедеятельности человека (например, начало весенних работ на поле, жатва, песни на тризнах и пирах и т.п.). Можно предположить, что одной из популярных тем было прославление Юрия (Св. Георгия) — покровителя земледелия и скота (23 апреля по старому стилю), в которой выделялись три основных пласта: произведения земледельческой тематики, произведения, наполненные мотивами обеспечения успеха в скотоводстве, и песни любовной тематики. На наш взгляд, именно в это время (в том числе и на придвинских землях) складываются получившие впоследствии широкое распространение юрьевские сюжеты: «Юрий землю отмыкает, росу выпускает», «Юрий по полю ходит, рожь родит», «Разыгрался Юрьев конь», «На Юрия выпускают бычка» и так далее. Вспомним, что для горожан XI—XIII вв. определяющей является их связь с крестьянами, следование традиционным обычаям и обрядам.

Фольклорные произведения этого типа густо пересыпаны пословицами и изречениями простонародного и литературного типа: «Аще ся волк в овця ввадит, то выносит все стадо, аще не убивают его», «безумных ни орют, ни сеют, сами ся рожают», «ни моря уполовнею вычерпать», «не едал бо есми от песка масла, а от козла млека», «не погнетши пчел, мзду не едать» и т.п. Думается, что к этому времени восходит складывание композиции и образной системы заговоров.

Не менее богат семейно-обрядовый фольклор того времени. Это родинные песни, свадебные песни «с бубьны и сопельни и с многими чюдесы бесовьскими...», сопровождавшие все этапы свадебного действа (мирские песни на свадьбе представителями церкви рассматривались как «бесовские»), а также похоронные и поминальные голошения. Последние, к примеру, характеризуются сочетанием трагических прозаических выкриков и высокоорганизованными стихотворными текстами, пространных экологических ламентаций с сюжетными плачами-поэмами.

В среде семейных отношений складываются бытовые плачи, причитания (распространены как в народе, так и феодальных верхах), которые приурочиваются уже необязательно к смерти члена семьи или близкого человека, но и к другим печальным событиям (вспомним знаменитый плач Ярославны из «Слова о полку Игореве»). Постепенно складывается былинный жанр. Известны, к примеру, былины о князе Волохе Всеславовиче — чудесном охотнике, хитреце и оборотне, в образе которого отразились черты князя — «чародея» Всеслава Полоцкого, руководившего во второй половине XII в. и витебской землей. Литературные источники свидетельствуют, что в своих творениях безымянные авторы отрицательно относятся к княжеским междоусобицам, видя в них источник народных бед и страданий.

Народ верил в чародейную, волшебную силу музыки и пения, слова гусляра или сказителя, рисунка или выразительного амулета. Певцы, поэты и музыканты в народном творчестве обычно именуются «вещими», способными подслушать и передать людям все тайны миросуществования. Поверья белорусов, записанные в более позднее время, приписывали устному поэтическому и музыкальному искусству целебные свойства, способные освободить человека от телесных и духовных недугов. Передаваемые из уст в уста, от поколения к поколению, эти произведения, дополняясь и совершенствуясь, поднялись в результате такой коллективной обработки до того высокого художественного уровня и приобрели то непреходящее поэтическое обаяние, которое вызывают интерес и у современного читателя или слушателя.

Во-вторых, синкретический характер не только художественных и бытовых жанров, но и самого фольклора, тесная связь и переплетение устного (поэтического и драматического) и музыкального творчества (обрядовые действия, хороводы, песенные и песенно-сказовые формы эпоса, сопровождавшиеся игрой на музыкальных инструментах — дудках, гуслях, лирах и т.п.). Это будет то, что впоследствии известный исследователь славянского фольклора А.Н. Веселовский определит формулой «песня-сказ-действо-пляска». Наиболее ярким примером синкретизма в народном творчестве XI—XII вв. являются хороводы, с одной стороны, наполненные ритуально-магическим смыслом, а с другой — соединившие воедино поэтико-музыкальное искусство с элементами драмы и хореографии. Возникшие как средство имитации архаических форм промысловой и земледельческой деятельности, хороводы постепенно становились произведениями развлекательными, неотъемлемыми элементами молодежных обрядовых игрищ, в которых доминантными часто становились эротические мотивы. Городские игрища с шествиями, огнями, переодеваниями характеризуют стремление горожан (особенно более бедной части) через игру, через иллюзорное веселье вырваться из нищеты, страха и социального неравенства. Народное творчество такого рода не только осуждалось, но и преследовалось церковью. Можно предположить, что витебским священникам были известны высказывания новгородского епископа, требовавшего в своих Правилах (1166), чтобы попы унимали верующих «и о турех и о лодычех и околядицех». Уместно сослаться и на «Слово о казнях божьих» (XI в.), указывавшее, что дьявол прельщает людей «трубами и скоморохами» и что «игрища утолчена, и людей много множество на них... а церкви стоять (пустыми)».

С одной стороны, церковная идеология открыто не претендовала на подчинение себе светской, тем более народной культуры, стремилась не противопоставлять себя ей. Напротив, в религиозной оболочке (в том числе и в художественной культуре) людям прививались актуальные политические идеи, направленные на усиление княжеской власти. В то же время, с другой стороны, церковь внимательно следила за духовной жизнью горожан. Свидетельство тому — постановление церковного собора 1274 г. о весенних праздниках, богатых хороводами, песнями, прибаутками, в котором говорится: «В субботу (пасхальную) вечер собираются выкупить мужи и жены и играють и пляшуть бестыдно и скверну деють в нощь святого воскресенья, якго Дионусов праздник нечествии емени (греки), выкупе мужи и жены, яко и кони вискаюць и ржуть...» Одно из поучений изборника XIII в., относящееся к более раннему времени, предостерегает христианина выходить на улицу, когда «играют русалья или скоморохи или пьяницы кличут». Подобные картины верности языческим традициям, наблюдаемые среди горожан (а еще больше в сельской местности) в конце XIII в. были, несомненно, еще выразительнее в X—XII вв.

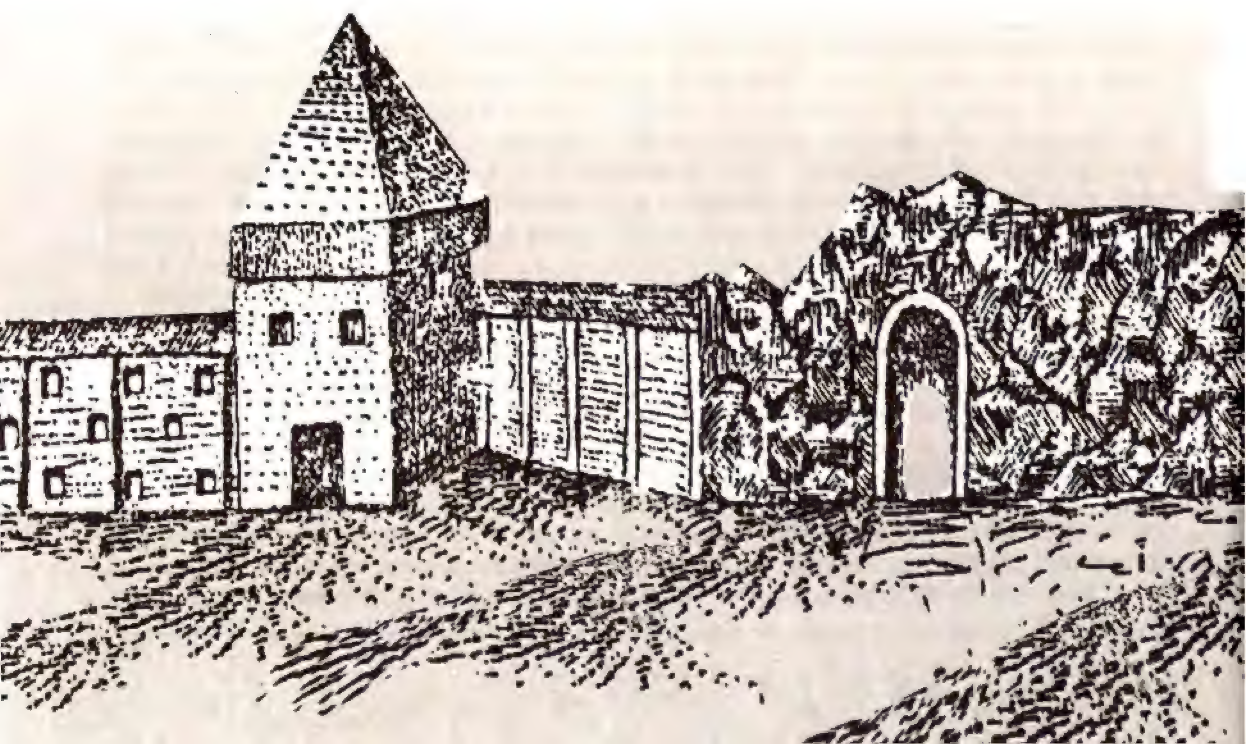
Таким образом, народный духовно-художественный комплекс витебского региона, сложившийся на основе языческой мифологии, в X—XIII вв. оставался тем средством, которое играло определенную роль в формировании патриотических, моральных, эстетических вкусов и потребностей придвинских кривичей, в том числе и жителей возникающих городов. Каждый образ, создаваемый народом, — будь то поэтический, сказочный, исторический или фольклорно-обрядовый — наполнялся глубоким смыслом и не был просто знаком, практически всегда отражал некую конкретность. И все это объединялось чувством прекрасного — создаваемые творения обладали ясностью и выразительностью форм, декоративностью, тонкостью и легкостью орнаментального рисунка, что, в свою очередь, превращало народное творчество в неотъемлемую черту жизни во всех ее измерениях — и

материальном, и духовном. Традиционные для народного творчества фольклор, песенное, музыкальное искусство, художественные ремесла, наследственные обряды создавали своеобразную культурную среду, которая, с одной стороны, была хранительницей культурного наследия и творцом новых народных художественных форм и, с другой, служила богатой питательной почвой для складывания «высокой» художественной культуры, особенно в таких ее направлениях, как литературное творчество (в том числе летописание и миниатюрная книга), архитектура, декоративно-прикладное искусство.

Область изучаемого предмета — раннесредневековой художественной культуры Витебска — еще очень молода. Ход познания прошлого столь же сложен, как и сам объект изучения. Ошибки и иллюзии, на каждом шагу подстерегающие исследователя, не могут остановить стремления к постижению процессов художественного развития. Со временем круг знаний о белорусской средневековой художественной культуре будет расширяться и углубляться. Впереди — новые поиски и открытия, ибо процесс познания бесконечен.

Закончим этот раздел словами арабского географа XV в. Ахмада Ибн-Маджида: «Каждая наука необходимо подразумевает, чтобы ищущие ее занимались ею от колыбели до могильной ниши. По мере того как он станет в ней знатоком и будет ею постоянно заниматься, ему из нее явиться нечто, чего нет у другого, чтобы стать слагателем; когда же он достигнет предела, то усовершенствует свои своды, чтобы достичь предела другой».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВИТЕБСКА В ПОЗДНЕМ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ



ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Значительно более богатая и многоплановая художественная культура Витебска в среднем и позднем средневековье (начало XIV — конец XVIII в.). Этот период жизни города предстает перед современным читателем в тесном единстве сложных и часто противоречивых социально-политических, экономических и духовных сфер жизнедеятельности.

С одной стороны, город хотя и остается личным уделом великого князя ВКЛ (с 1320 г. и до конца XVI в.), имеет богатые возможности для более свободного развития, дарованные ему королевскими привилегиями и магдебургским правом в 1597 г. — еще в привилегии 1441 г. Витебск был назван в числе 15 крупнейших городов ВКЛ, а с 1506 г. стал центром Витебского воеводства. Витебское боярство (наряду с полоцким) владело монопольным правом назначения лиц на все должности местного управления; к тому же в городе существовало своеобразное двоевластие: горожане, жившие на городских землях, подчинялись только ратуше, а все остальное население — старосте в замке. С другой стороны, материальные и духовные ценности, создаваемые в таких благоприятных условиях, постоянно грабятся в ходе многолетнего противостояния Московского государства и Речи Посполитой. К примеру, в ходе войн с 1562 по 1568 г. предместья и посады города полностью выжигались дважды (по разу каждые три года), а в войнах 1648—1667 гг. количество дворов («дымов») в Витебском уезде сократилось на 59,2% (с 10 035 до 4096). Город выжигался по приказу Петра I в ходе русско-шведской войны. Именно после поджога в 1708 г., когда сгорели замки, ратуша, двенадцать церквей, четыре костела, множество жилых домов, Витебск вступил в стадию упадка и обнищания. А еще раньше, в конце XIV — начале XV в., Витебску был нанесен огромный ущерб в результате междуусобных войн великих князей Свидригайло и Витовта, а затем Свидригайло и Сигизмунда Кейстутовича. С одной стороны, духовный комплекс развивается на собственно славянской (преимущественно православной) основе. Здесь уместно отметить православных жен князя Ольгерда — витебскую княжну Марию и тверскую княжну Ульяну (владела Витебском до конца своей жизни в 1393 г.), сыгравших заметную роль в формировании духовно-художественного комплекса Витебска в XIV в., продолжавших и развивавших культурные традиции Киевской Руси и Полоцкого княжества. С другой стороны, набирают силы процессы ополячивания белорусов и их окатоличивания: к концу XVIII в. католическая церковь владела 19% городских земель. Один лишь базилианский монастырь имел в своем владении 5 поместий с 7000 десятин земли и более 1000 душ крестьян, корчму на Бабиновичском тракте, 4 питейных заведения, 3 сукновальных фабрики, 3 озера и много земельных площадей в разных местах Витебска. Эти процессы во многом сдерживали формирование национального самосознания и национальной культуры, насаж-



Герб Витебска. Рисунок из Привилея 1597 г.



Герб Витебска. Реконструкция.

дали в национальном искусстве западноевропейские черты. Реакцией на католическое засилье были выступления горожан, часто перераставшие в восстания, жестоко подавляемые королевскими властями. За участие населения в восстании 1623 г., когда были убиты несколько униатских священников во главе с архиепископом Иосафатом Кунцевичем, город был лишен магдебургского права, привилегий на беспошлинную торговлю и подчинен воеводе. 98 руководителей и активных участников восстания с благословения римского Папы Урбана VIII были приговорены к смертной казни. Их имущество было конфисковано и передано католическим священникам. На месте городской ратуши расположили гостиный двор. С одной стороны, активно развиваются торговые связи, идет постоянный обмен хозяйственными и культурными товарами с ближними и дальними городами и государствами (во второй половине XVIII в. Витебск стал вторым по величине, после Могилева, белорусским городом, в котором активно развивались производства по обработке кож, металла, дерева, стекла, льна, глины и т. д.). В 1785 г. в Витебске был 10 501 житель. С другой стороны, практически отсутствуют аутентичные произведения искусства (о том, что они действительно были, свидетельствуют многочисленные источники), составлявшие в свое время духовную и художественную сокровищницу Придвинского края.

Обратим внимание еще на одно обстоятельство. Если, например, в соседней Московской державе в наследие от раннего средневековья было получено традиционное двоевластие — царская и патриаршая власти, которые поддерживали (каждая по-своему) развитие искусства, то в Витебске, раздираемом религиозным противостоянием и не имеющим прочной опоры в лице государственной власти, художественная культура постоянно находится в некоем взвешенном состоянии, испытывая постоянное давление религиозных и властвующих политических сил. И тем не менее она пытается реализовать свою главную цель — антропоцентричность, направить свои возможности на поддержание благоприятных условий духовного развития горожан. Явившись вроде неожиданно, в результате сложных международных взаимосвязей и культурных переплетений, художественная культура Витебска имела свою предысторию, местную — традиционную, глубоко народную.

На протяжении более пяти столетий противоречивый городской комплекс со всеми его сложностями, контрастами, религиозными и политическими конфликтами оказывал определяющее влияние на развитие всех сторон духовной жизни, а значит, и художественной культуры Витебска, инициировал прогрессивные начинания в творчестве, в борьбе течений и традиций формировал новые мировоззренческие взгляды в просвещении и искусстве того времени: гуманизм, утверждение единства человека и природы, реабилитация чувственно воспринимаемого

мира. Что же касается исторических сведений о предмете настоящего исследования, то они крайне незначительны, к тому же, как правило, содержатся в данных археологической и социально-экономических наук. Документальные материалы, другие источники о развитии культуры, искусства, народного творчества фрагментарны, отрывочны и с трудом позволяют создать целостную картину художественного развития города. Подтверждением этому может быть «Витебская летопись», созданная в 1768 г. витебским жителем С. Аверкой на основе летописных данных, собранных мещанином М. Панцирным (описание событий за 896—1709 гг.), кратких исторических записей Черновских (за 1601—1633 гг.) и Г. Аверки (за 1733—1757 гг.), а также лично собранных им материалов. «Витебская летопись» — это один из немногих памятников белорусского городского летописания XVIII в. Произведение не имеет литературной целостности и носит компилятивный характер, основано главным образом на материалах польских хроник. Наиболее ценные, оригинальные сведения связаны не с событиями духовной жизни, а с описанием военно-политических действий, имевших место в конце XVII — начале XVIII в. на Витебщине и в Беларуси, со сведениями о витебских воеводах, членах витебского магистрата и т. п. Аналогичная ситуация и с другими хроникально-историческими материалами.

Особое место в сохранении знаний о позднесредневековом Витебске принадлежит акварелям И. Пешки, художника, неоднократно посещавшего Витебск в конце XVIII — начале XIX в. Благодаря интересной работе Ю.Н. Кишика «Панорама старого Витебска» (кстати, работавшего в свое время главным архитектором Витебска), читатели смогли познакомиться с описанием 12 акварелей И. Пешки, хранящихся в библиотеке Львовского филиала Украинской академии наук. Сгруппированные особым образом, эти акварели воссоздают выразительные стороны архитектуры города: раскрытое на Западную Двину городское ядро; характерный контраст горизонтов центральной площади и высоты соборного храма; уникальный природный ландшафт и запоминающийся силуэт города; комплексную застройку центральных улиц и площадей после начала перепланировки и т. д. С помощью всех доступных графических и литературных материалов художнику удалось возобновить архитектурный облик Витебска, взглянуть на него как бы с высоты птичьего полета.

Итак, мы определили художественную культуру (в самом общем виде) как совокупный способ и продукт художественной деятельности людей не только в целом, но и в каждую историческую эпоху. Что же из себя представляла, как формировалась и функционировала такая совокупность в Витебске XIV—XVIII вв.?

В качестве основных характеристик культурно-художественного процесса, на наш взгляд, можно выделить:

— широкий социальный спектр создателей и носителей художественного богатства Витебска и Витебщины, среди которых, в первую очередь, выделяется трудовой люд (ремесленники, мелкие торговцы, крестьяне), хранивший и развивавший традиции славянской и древнебелорусской духовности, народного коллективизма и взаимопомощи. Важную роль играла социальная психология зарождавшегося класса предпринимателей (мануфактурное, позднее фабричное производство, торговля, цеховое ремесло), а также традиционные для средневекового общества духовенство и княжеское окружение;

— наличие богатых возможностей для взаимодействия культур, постоянные и широкие связи витеблян с другими городами и регионами (вспомним о географическом положении Витебска — пересечение перпендикулярных линий «север — юг», «восток — запад»);

— умение в таком взаимодействии сохранить и развить традиционные формы «высокого» искусства и народного творчества (именно они играют определяющую роль в общественном сознании);

— наконец, бережное отношение к народным традициям, рациональное их использование в художественно-творческом развитии.

Приведенные социально-духовные обстоятельства позволили в позднем средневековье сформировать многоплановый и разностилевой художественно-эстетический комплекс, в котором выделяются:

— архитектура как наиболее актуальный в это время вид искусства. Со второй половины XVI в. складывается самобытная школа зодчества, позволяющая через специфически выразительные приемы творчества проследить основные этапы в развитии градостроительства, формирования и функционирования городской материально-художественной среды, сочетания в ней идеологически-религиозного, утилитарно-прагматического и художественно-эстетического;

— изобразительное искусство, не просто наследовавшее достижения полоцких, смоленских, витебских живописцев (в искусстве фрески, иконописи), но и искавшее свои подходы к образному постижению действительности (например, в светском портрете), испытывая в новых исторических условиях активное, часто определяющее влияние западноевропейского искусства (особенно такого направления, как барокко);

— декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла, дающие возможность понять и оценить уровень художественного мастерства, вкусов и потребностей народа, более глубоко постичь общее направление художественных стилей, получивших свое развитие на землях восточных славян (в том числе и в Придвинье), в позднем средневековье;

— искусство переписи и художественного оформления Евангелий, Псалтырей, Миней и других сборников литургического характера (в них, правда, достаточно часто ощущается влияние византийских авторов);

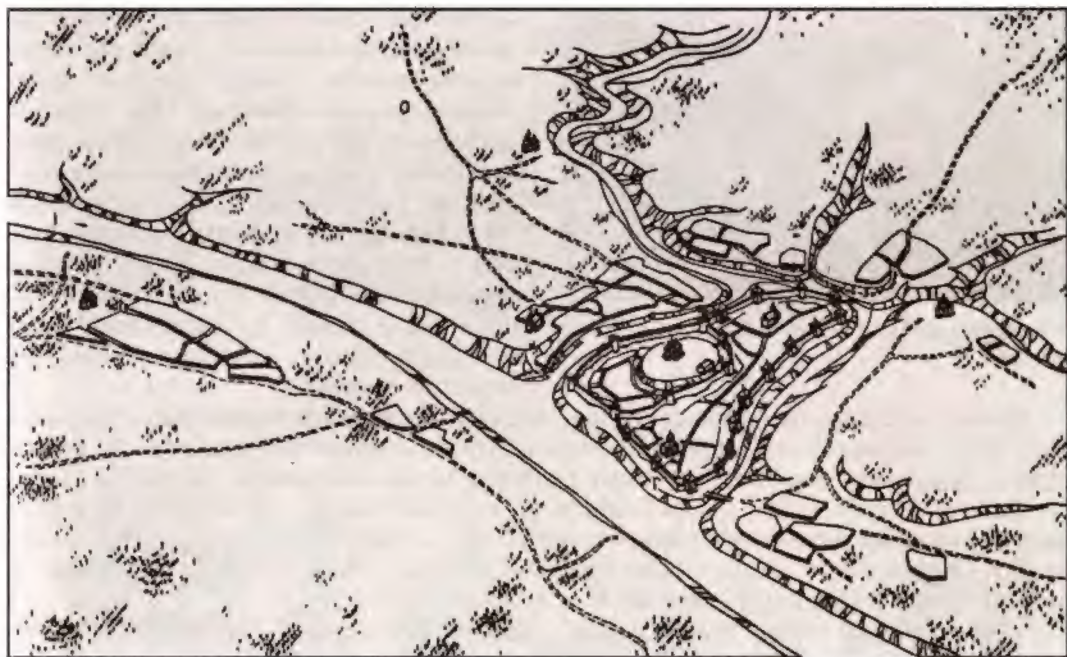
— литературное творчество, представленное хотя и небольшим кругом авторов и художественных произведений, но позволяющее судить о мировоззренческих позициях наиболее просвещенной части городского общества, его моральных, религиозных и политических предпочтениях;

— музыкальное и театральное искусство, которое позволяет глубже понять национальный характер белорусов, их ментальность, стремление к воспроизведению окружающей их действительности через многообразие художественно-образных форм;

— народное художественное творчество во всем его богатстве и разнообразии: от смеховой, гротескной наполненности народных карнавалов до многожанровости фольклора, танца, народной песни.

ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТУРА

Анализ источниковедческих материалов («Чертеж города Витебска 1664 года», исторические хроники А. Гваньини и М. Стрыйковского, «Витебская старина» А.П. Сапунова, «Белорусские древности» А.М. Сементовского, купчие и закладные грамоты и инвентари XVI—XVII вв., гравюры И. Пешки, работы современных историков и археологов Т.И. Чернявской, О.Н. Левко, М.А. Ткачева, Л.В. Колединского, Т.С. Бубенько и др.) позволяет сделать следующий вывод об архитек-



План Витебска XV в.

турном и градостроительном облике города Витебска, его территориальном развитии в средние века: центральным звеном городского ландшафта выступает система вертикальных акцентов, формирующих в условиях витебского рельефа выразительный силуэт города. Думается, что прав Ю.Н. Кишик, считающий, что именно радиально-концентрический характер членения природного рельефа был определяющим в формировании городской структуры. Отдельные районы средневекового Витебска удачно разместились между речными долинами и образовали веер вокруг центральной части города. Вспомним названия посадов Витебска — Завитьбенье, Заручавье, Задвинье.

Основным градоформирующим элементом, определяющим главные композиционные оси Витебска в XIV—XVII вв., по-прежнему остается Западная Двина с ее притоками Витьбой и Замковым (Пилатовым) ручьем. Пойменная территория, пересеченная рвами, создавала своеобразные ландшафтные условия для формирования оригинальных архитектурных композиций. Природа стала как бы соавтором планировки и строительства основных зданий Витебска. Однако уже с начала XIV в. начинается активное расширение города, обусловленное необходимостью усиления обороны (город был призван играть роль своеобразной порубежной заставы на Западной Двине), а также развитием торгово-ремесленной деятельности населения. Формирование города идет главным образом в северном направлении, «до ручья Песковатца на поля Завитебные». В архитектуре Витебска наблюдается процесс смешения стилей — западноевропейской готики и архитектуры Московского государства с ее византийским акцентом. Подобное столкновение архитектурной (и восточной, и западной) мысли, несмотря на всю сложность религиозного противостояния, являло собой дополнительный импульс для развития белорусского зодчества, ибо, считает известный русский советский историк М.Н. Тихомиров,

3. Зак. 279.



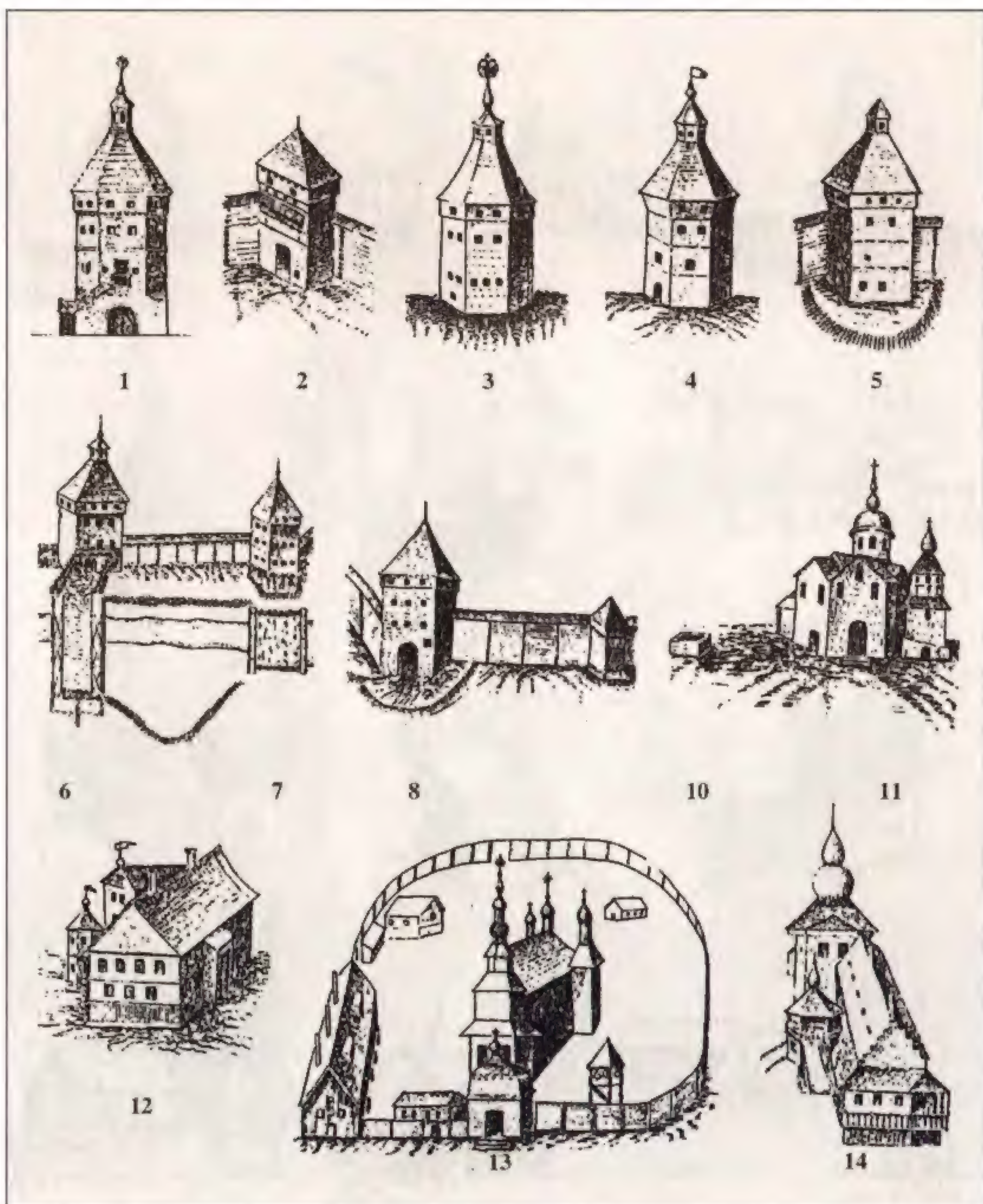
Каменная стена Нижнего замка 14 в. Фрагмент.

ничто так благотворно не влияет на эволюцию собственной культуры народа, как широта связей с другими высококультурными странами. При этом характерным для Витебска позднего средневековья стало концентрирование нескольких доминирующих зданий в одном градоформирующем центре (группа храмов у Замковой улицы, высотные сооружения на Взгорье и т. д.). Нельзя забывать и о дорогах (улицах), идущих от городских ворот и окраин к центру, его торговой площади.

Дорога на Оршу, отходившая от Заручавского моста вверх (ныне улица Калинина), стала выразительной пространственной осью предместья; три дороги, являвшиеся продолжением главной улицы Нижнего замка — Великой — вели в сторону Санкт-Петербурга и Суража (именно на их пересечении в XIV—XVII вв. сформируется новый административно-торговый центр Витебска); дорога, начинающаяся от Задунавского моста (ныне проспект Фрунзе), вела к центру Задунавья, к церкви святого Иоанна Крестителя и т. д.

Архитектурный облик города в XIV—XVI вв. определяют сооружения оборонного назначения — замки: Нижний с 7 башнями (жило преимущественно торгово-ремесленное население), Верхний с 9 башнями (размещался великокняжеский наместник, а также находились арсеналы с вооружением и военной амуницией; здесь проживала наиболее зажиточная часть горожан), впервые был разрушен ве-

План Витебска XVI в.



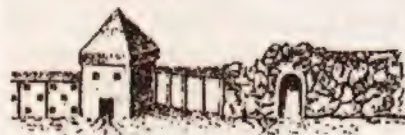
Строения Нижнего замка. 1. Волконский круглик (Витебская большая проездная брама). 2. Напрудная башня. 3. Мешчанский круглик. 4. Духовской круглик. 5. Торопецкая башня. 6. Старосельская башня. 7. Заручавская проезжая брама. 8. Подвинская башня. 9. Средняя башня. 10. Колодец. 11. Благовещенская церковь. 12. Дом Шапкина. 13. Алексеевский монастырь. 14. Дом Огинского.









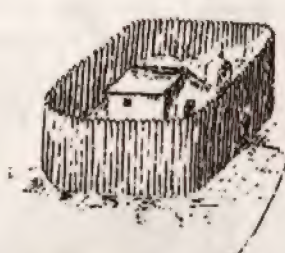












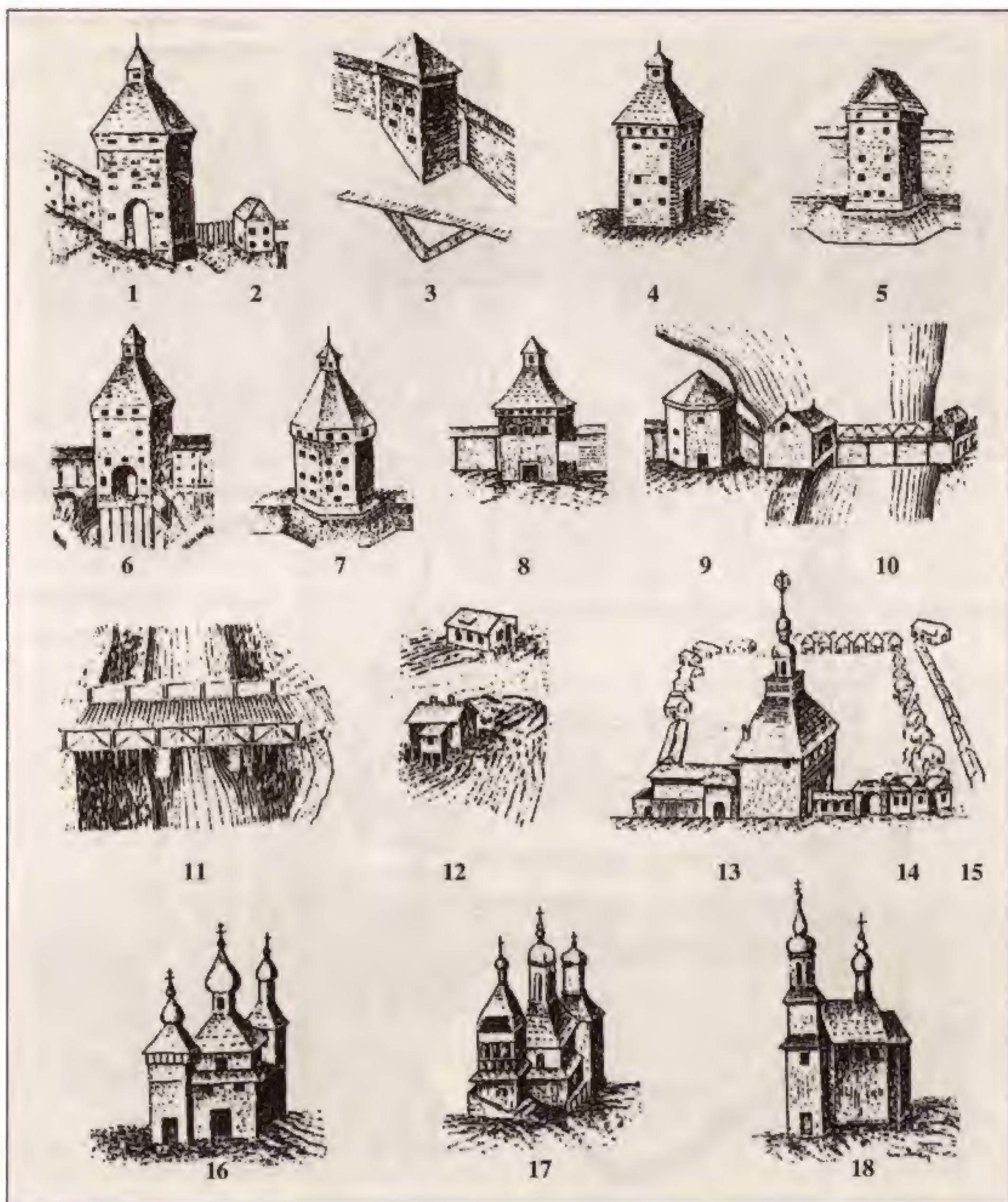




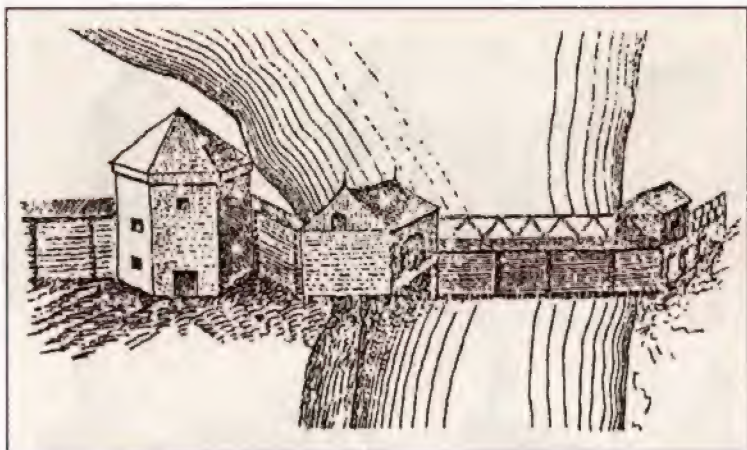




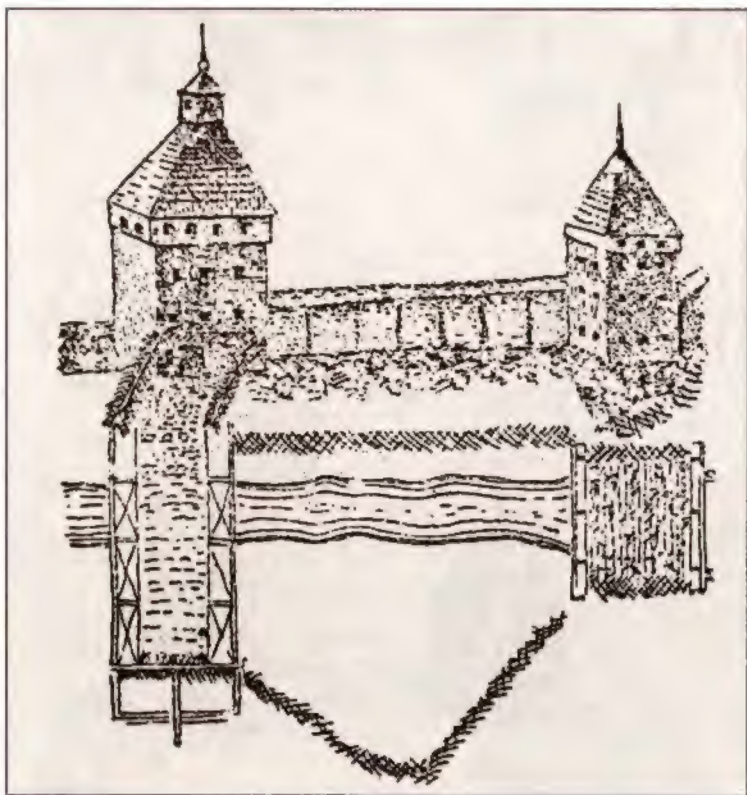
Строения Верхнего замка. 1. Большая проездная брама. 2. Хоромы каменные. 3. Храповицкая башня. 4. Боборыкин круглик. 5. Танковая башня. 6. Калитка. 7. Вестовая башня. 8. Раскат. 9. Шереметьев круглик. 10. Хоромы каменные. 11. Дом Горского. 12. Тюрьма. 13. Колодец. 14. Приказ. 15. Михайловская церковь. 16. Двор воеводы.



Строения Взгорского замка. 1. Подвинская проездная брама. 2. Мешчанская мельница. 3. Пречистенский бычок. 4. Роговая башня. 5. Средняя башня. 6. Суражская проездная брама. 7. Взгорская башня. 8. Кстовская брама. 9. Монастырский круглик. 10. Мельница. 11. Мост. 12. Богодельни. 13. Ратуша. 14. Гостиный двор. 15. Торговые лавки. 16. Введенская церковь. 17. Воскресенская церковь. 18. Преображенская церковь.



Башня «Круглик» (рис. А.Бродовского).

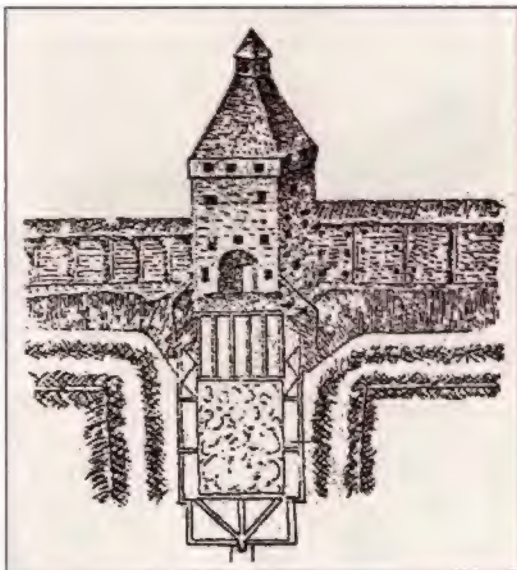


Башня «Заручавские ворота» (рис. А.Бродовского).

ликим князем Витовтом в 1396 г., а также Взгорский замок. Последний насчитывал 12 башен, в нем находились городская ратуша, торговые ряды, склады, гостиный двор. Замковые сооружения включали «глухие» башни, башни-круглики (около 30), раскаты, проезжие ворота (брамы), соединявшие все замки между собой. Строительство замковых укреплений, считает Т.С. Бубенько, началось в начале 30-х гг. XIV в. В 1335 г. оно было прервано пожаром, о чем свидетельствуют археологические раскопы (сезонный ряд на уровне второго ряда кладки). Закончилось



Подвинские проезжие ворота.



Сурожские большие ворота (рис. А.Бродовского).

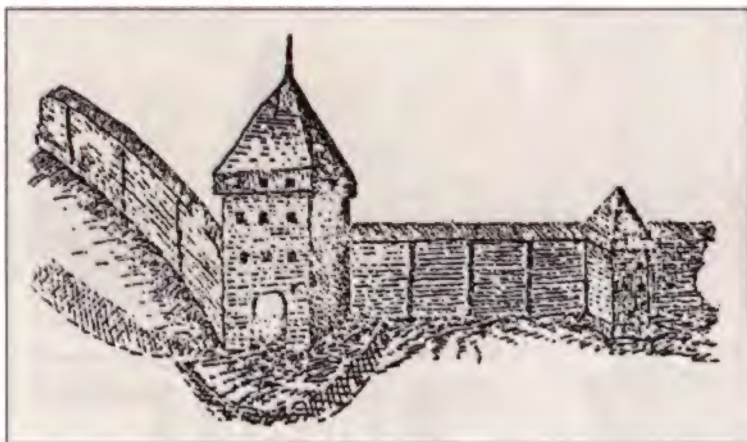


Башня «Шереметьев круглик» (рис. А.Бродовского).

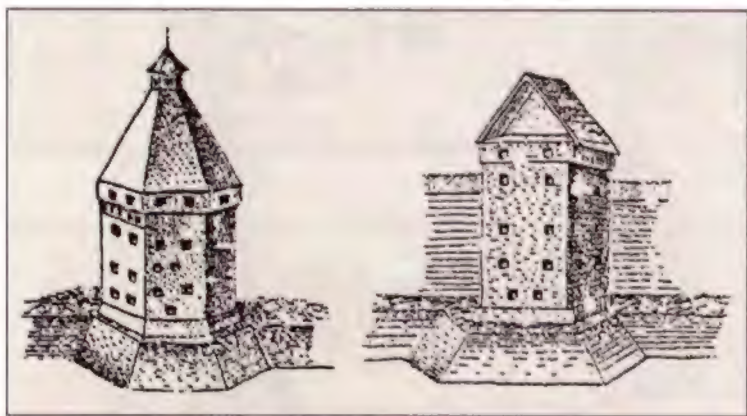


Башня «Боборыкин круглик» (рис. А.Бродовского).

строительство в 1351 г. — «Замок Витебский и вежу змуровала княгиня Ульяна...». О том, какими были крепостные башни Витебска в XIV в., свидетельствуют археологи Т.С. Бубенько и М.А. Ткачев. Вот какой они увидели одну из них — «Духовский круглик» — в ходе раскопок 1984 г. Это было оборонное сооружение размером 8,06 × 7 м, сложенное из неотесанного валунного камня на извести. Вход в башню был шириной 0,96—1,3 м. В нижней части стены находились две ниши



Башня «Жидовская» — большие проезжие ворота (рис. А.Бродовского).



Средние башни Взгорского замка (рис. А.Бродовского).

для площадок ближнего боя шириной до 1,5 м, облицованные кирпичом. Под фундамент стен были положены дубовые плахи. Стены имели боевую галерею, покрытую толстой черепицей.

Высказываются предположения, что в Витебске существовало и четвертое укрепление. Оно размещалось на вершине древнего городища, находившегося в центре территории Верхнего замка и, видимо, функционировало эпизодически, в силу конкретных обстоятельств. Известно, что каменные укрепления на городище были последним рубежом обороны города в 1654 г. Общая длина каменных укреплений Витебских замков во второй половине XIV в. превышала 1750 м. При этом все замковые сооружения возводились витебскими мастерами, имевшими большой строительный опыт и умело использовавшими местные традиции и природные условия. Закольцованность городских стен (об этом говорят материалы археологических раскопок), с одной стороны, ограничивала территориальное развитие города, но с другой — заставляла его владельцев, архитекторов и строителей активно внедрять приемы ярусного сооружения зданий.

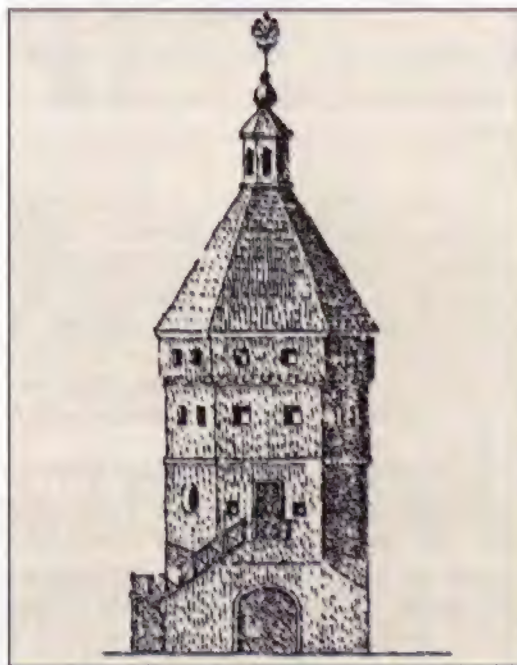
Территория вокруг замков, обрамленная реками Витьбой и Западной Двиной, искусственными водоемами, составляла своеобразные усадебные комплексы (Т.С. Бубенько) средневекового Витебска. Каждый из них выполнял специфическую роль в городской жизни (торговый, ремесленный центры, складское место, резиденция княжеской власти и т. д.), имел свои архитектурные доминанты. В

Нижнем замке такую роль играла Благовещенская церковь, в Верхнем — церкви Святого Михаила и Святой Параскевы Пятницы (на торгу), во Взгорском — городская ратуша. В документах XVI в. упоминаются улицы Большая, Большая Задунавская, Пробойная, Козьмодемьянская и др. Пробойная улица шла «от брамы Задунавской», по левой стороне и упиралась вторым концом в ул. Великую (Большую), а Козьмодемьянская ответвлялась от Великой (Большой) и вела на Ломиху. Обе они перестали существовать к середине XVII в.: Козьмодемьянская — в связи с постройкой иезуитского коллегиума, Пробойная — после разрушения Замковой брамы.



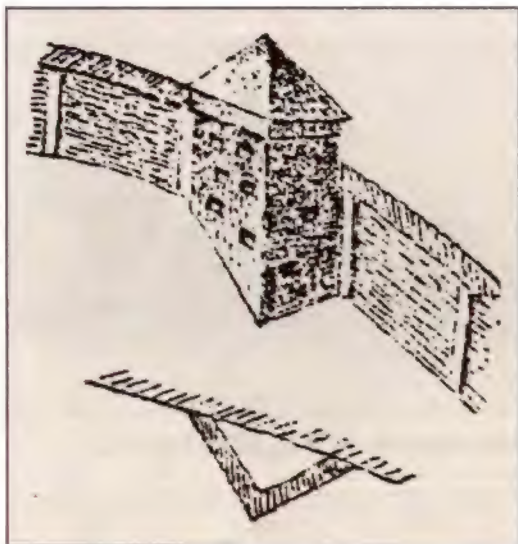
Вестовая башня (рис. А.Бродовского).

К XVII в. все три центра были тесно связаны между собой планировочной и объемной застройкой. Город активно развивался, и в первую очередь это развитие связано со Взгорским посадом (с середины XVI в. Великим посадом Завитебским). В 1592 г. Завитебский посад в юридических документах назван «местом», то есть отнесен к основной городской территории. Рядом с посадом появляются новые городские участки — Острая могила, Завитебные поля, Воскресенское, Федоровщина у Яркова рва (район современной улицы Баумана). По данным литературных источников, предписывалось во времена военных действий «... дома для небеспечности огня от замку ... за Витьбу переносити». К концу XVI в. Взгорье обносится острогом, по нему прокладывается новая улица, здесь же формируется торговая площадь. С пожалованием Витебску магдебургского права (17 марта 1597 г.) Взгорье играет еще большее значение в архитектурном ансамбле города. По сути, именно этот район становится общественным и экономическим центром Витебска.

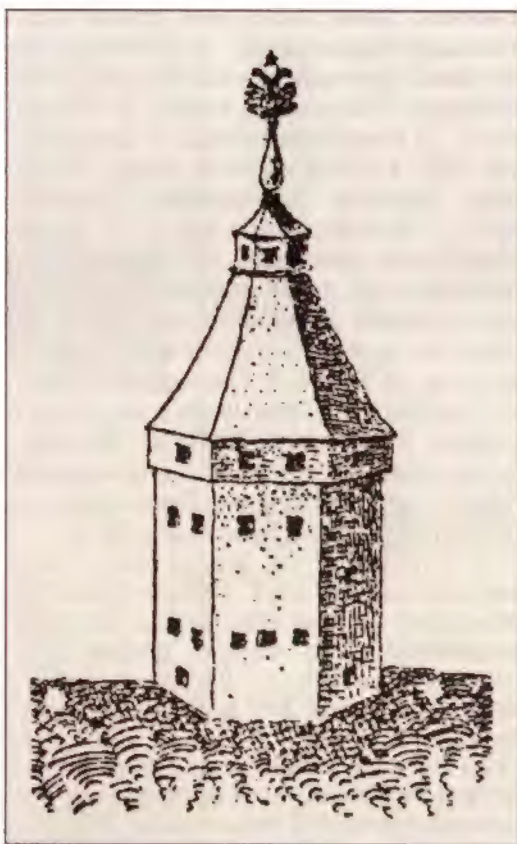


Башня «Волконский круглик» — Витебские большие проезные ворота (рис. А.Бродовского).

Новые данные о топографическом размещении укреплений Витебска — Верхнего и Нижнего каменных замков — позволяют правильно расшифровать летописную запись, где сказано: «Витебск. 3 стены камены». Установлено, что первой такой «стеной» была линия обороны Нижнего замка, две другие «стены» — низкая передняя и дальняя высокая линии укреплений Верхнего замка. Средневековый путник, подходивший к городу, всегда видел перед собой эти каменные защитные «пояса».



Пречистенский бычок (рис. А.Бродовского).

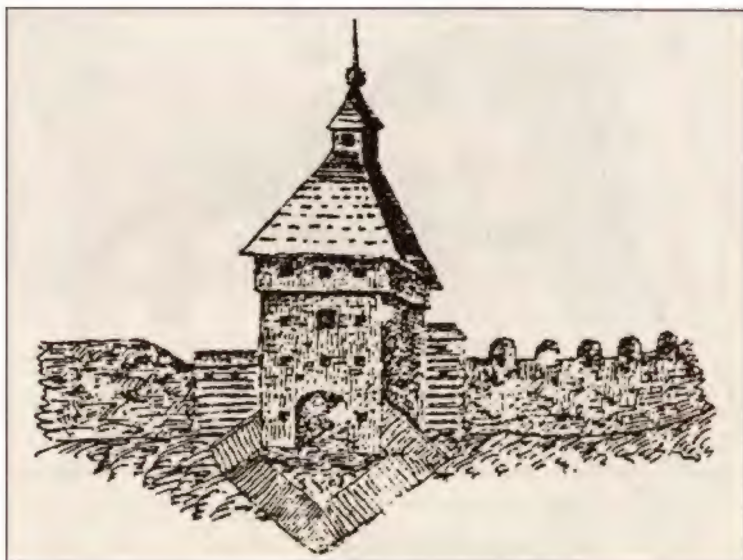


Башня «Мещанский круглик» (рис. А.Бродовского).

В «Витебской старине» А.П. Сапунова можно прочесть, что «Витебск самая мощная крепость в Литве». В другом историческом источнике указывалось, что «сила Речи Посполитой опирается на Витебский замок». Заметим, что в 1435 г. Витебск выдержал осаду королевских войск Сигизмунда Кейстутовича, а в 1516 и 1519 гг. — русской армии.

Однако уже в первой трети XVII в. витебские замки находились в полуразвалинах, лишь по местоположению выполняя свое градоформирующее значение. О масштабах замковых разрушений можно судить по инвентарю 1641 г., описывающем состояние Верхнего замка: «Вшедши в тот замок, около идя, по правой стороне поворотивши... Идя почавши от брамы на сто шагов аж до башни, где знать и дворец королевский белый, но сейчас только одна стена окольная целая, а три стены того будованья с землей прорваны. Идя от башты (башни. — *А.Р., Ю.Р.*) нарожной, крутликом называной, перегоревшей, на котором помещается облом из дерева, но без помостов, ненакрытый, в некоторых местах погнилый... Над стеной выше идя, на которой начато было те башты из дерева будовать, но недобудованы... Оттуда на другой перее поступивши над Витьбой к Двине, муру шмат перегорелого, а в нем не доходя фортки... руины в несколько сажней, начато было будовать деревом, але ей недобудовано... Идя перед той форткой над Витьбой, выходят три стены прибудованные и накрытые... избиц восемь недобудовано без покрытия и мостов».

Нижний замок также был «весь опавший» (по инвентарю 1640-х гг. здесь насчитывалось только 96 дворов шляхты и мещан, 5 сараев и некоторые другие постройки). Самой значительной частью города было Взгорье, постепенно превраща-



Темные большие проезжие ворота (рис. А.Бродовского).

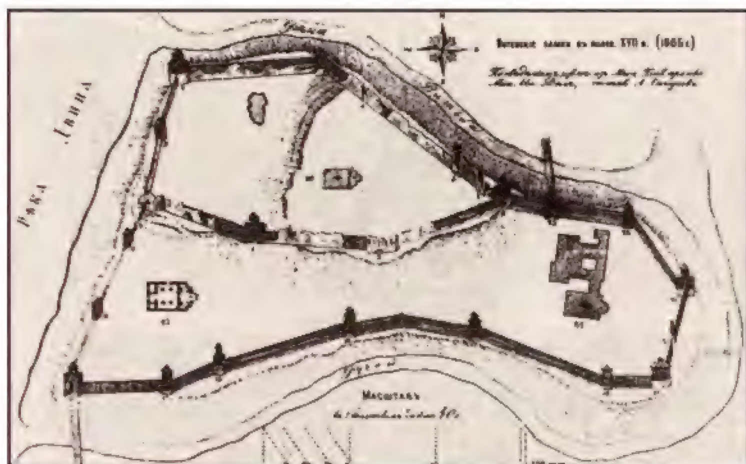


Проход к воде в Верхнем замке (рис. А.Бродовского).

ющееся в деловой центр города. В 1641 г. во Взгорском посаде выделялись две части: одна окружала рынок, вторая — несколько улиц и приречные территории «вниз по Витьбе». Здесь действовали 3 церкви — Иоанна Богослова, Троицкая и Пречистенская.

Замковые укрепления Витебска были восстановлены и реконструированы после занятия города русскими войсками 22 ноября 1654 г. (осада города продолжалась 14 недель). Для проведения восстановительных работ активно привлекались местные мастера (о высоком уровне их мастерства можно судить по тому факту, что после восстановления замка в Витебске они были приглашены в Смоленск для строительства оборонительных сооружений) и материалы (например, из укреплений Суражского замка, доставляемые в Витебск сплавом по Западной Двине). Заметим, что все восстановительные работы проводились по решению великого государя Алексея Михайловича, посетившего Витебск в 1655 г. Задание государя состояло в том: «И городовые места, и город, и острог на чертеж начертить и всякие крепости выписать, где стоит город, да с тем отписать по государю подлинно, чтоб государю о всем было известно».

Как пишет Ю.А. Якимович, после реконструкции Взгорского замка в нем появился острог, был выкопан ров, ограждавший замок с севера. В замке стало 11 башен, в том числе 3 проезжих с брамами (Подвинской — в Западной стене, Суражской — в северной и Кстовской — в восточной). Красным мостом через



План Витебских замков. 1665 г. С чертежа А.П.Сапунова по материалам Министерства иностранных дел.

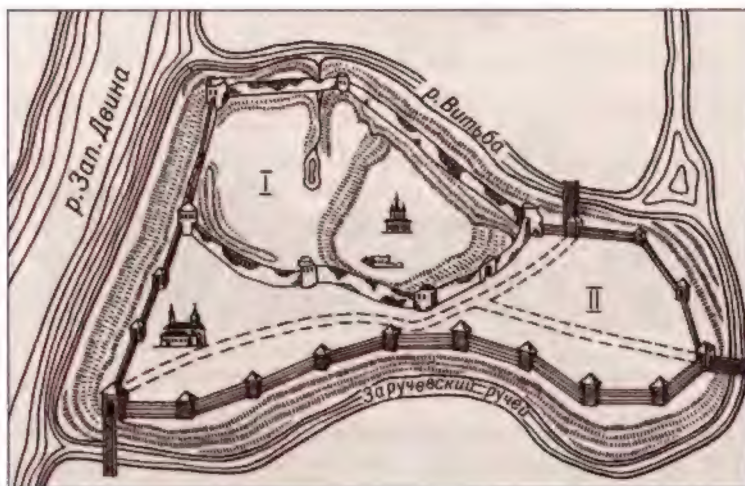


Схема Витебских замков XVI в. I — Верхний замок; II — Нижний замок.

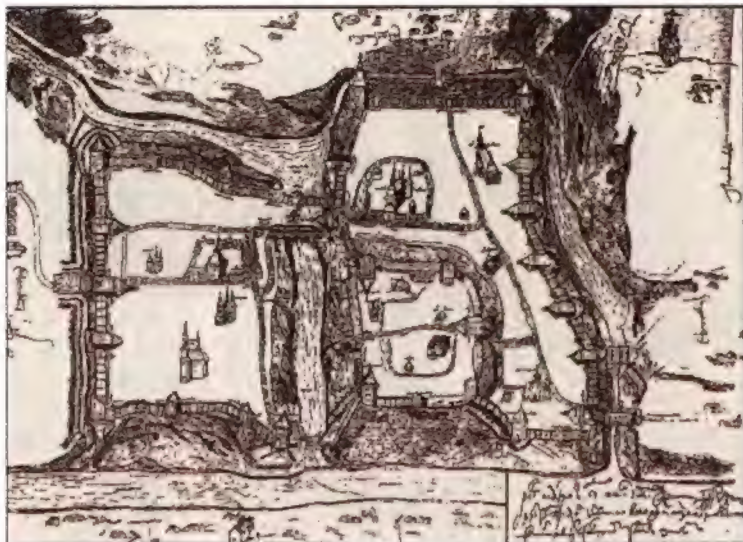
Витьбу замок связывался с Волконским кругликом — проезжей брамой Нижнего замка. Кстати, именно двухъярусный Волконский круглик (его высота превышала 18 м) представляет наибольший интерес для исследователей национального зодчества. Его архитектуре присущи не только оборонные, но и светские черты, что определялось местоположением круглика — между Нижним и Взгорским замками. Укрепления вдоль Витьбы до Западной Двины строили до начала 1656 г.

Составленный в 1664 г. по распоряжению воеводы В.П. Шереметьева чертеж Витебских укреплений (хранится в Российском архиве древних актов) был доставлен витебским воеводой Яковом Волконским и рассыльщиком Ларькою Быковым на утверждение царю Алексею Михайловичу. По сути, это был отчет о проведенной работе по укреплению обороноспособности города. В сопроводительной записке, к примеру, указывалось, что в Верхнем замке стало 6 башен при длине стен 391,5 сажени*; Нижний замок окружала стена длиной 589,5 сажени, а Взгорский — стена, протяженностью 529,25 сажени, было сооружено 29 бастионов (земляных укреплений).

---

* Одна простая сажень равна 152 см.

«Чертеж города Витебска 1664 года».



Важные сведения о состоянии витебских замков в 1664—1665 гг. можно найти в «Сметных книгах» того времени. Здесь есть записи о длине стен каждого замка, размерах тех или иных конструкций, описание строительных материалов, различных вспомогательных (мостов, крыш, крылец и т. д.) построек. «Сметные книги» содержат материалы о состоянии, времени и строительных конструкциях башен, вооружении стен и башен витебских замков, окончательно уничтоженных во время Северной войны в 1708 г. Сошлемся на В.Г. Краснянского, который считает «Чертеж города Витебска 1664 года» и «Сметные книги 1664—1665 годов» очень ценным источником для изучения топографии витебских замков. Особую ценность «Чертежу» придает то, что он являет в сжатом виде оригинальное соединение рисунка с наполовину перспективными видами местности (В.Г. Краснянский) и предоставляет современнику хорошую возможность прочувствовать и понять архитектурный облик Витебска в позднем средневековье. «Все здания, — писал еще в начале XX в. известный русский архитектор М.Г. Красовский, — поданы в них не в виде планов, но как перспективные рисунки; правда, эта перспектива очень своеобразная, условная и часто неправильная; это, однако, совсем не мешает тому, чтобы на основе отмеченных рисунков сложить себе ясное представление о зарисованных зданиях». К тому же «Чертеж» дает хорошую возможность познакомиться с особенностями витебской архитектурной школы не только первой половины XVII в., но и более ранних времен, ибо основные архитектурные приемы белорусского деревянного зодчества, так же, как и зодчества других славянских народов, изменялись очень медленно, оставаясь по своей сути неизменными.

За своеобразными природными условиями, планировкой и застройкой центральной части Витебска ярко просматривается схема радиально-кольцевого развития города, получившая свою реализацию в XVIII в. К районам Витебска, сложившимся в раннем средневековье с дополнительными укреплениями и «знатными» и рядовыми зданиями, последовательно присоединялись новые районы, все более отдалявшиеся от центрального города. «Стены Взгорского замка, — пишет Ю.Н. Кишик, — были построены на координатных осях, очерченных в предыдущие столетия цепью высоких акцентов. А эти звенья архитектурных вертикалей как внутри, так и за границами стен в свою очередь придерживались взаимно пер-



Сооружения Нижнего замка (с «Чертежа» Витебска 1664 г.). Вверху: Благовещенская церковь (слева), дом Шапки. Внизу: Алексеевский монастырь (слева), Волконский круглик.

пендикулярных направлений речных долин. Вот и стены Завитебного посада стали будто бы по сторонам квадрата, образованного изгибами Витьбы и Западной Двины». Заметим, что, по свидетельствам археологов, здесь и раньше существовали простейшие земельные укрепления.

Важную роль в формировании городского облика играли культовые сооружения (церкви, монастыри), как построенные ранее (церкви Благовещения, Параскевы Пятницы и Святого Михаила — в XII в. и церковь Святого Духа, возведенная в XIV в.), так и сооруженные позднее (церкви Иоанна Богослова, Воскресенская рыночная, Введенская, Иоанна Крестителя, Симеона Столпника, Бориса и Глеба, Дмитрия, Троицкая, Ильинская, Семеновская, Успенская и др.; из инвентаря 1618 г. известно не менее 18 церквей), а также гражданские сооружения жилого и хозяйственного назначения (дома князей Друцких-Горских, городского писаря Шапки Хотомельского, князей Огинских). Постепенно складываются основные жилые массивы — слободы Задунавская, Заручавская, Взгорская, Задвинская и посады Русский и Завитебный. По-прежнему выделялась Замковая гора (Ломиха).

Дома витебской знати (это отмечается многими исследователями) отличались более развитой композицией, часто совмещающей черты готики и ренессанса. В доме Шапки, например, живописно сочетались три разных объема. Основной двухэтажный жилой корпус имел, вероятно, в нижней части невысокий подклет или цоколь и завершался двускатной крышей. Две печные трубы, симметрично возвышающиеся над покрытием, свидетельствовали о центральном расположении сеней. Входом в дом служила двухъярусная шатровая башня, увенчанная флюгером.

Третий объем, также двухэтажный, примыкал к торцу основного корпуса, образуя с ним Г-образную в плане композицию.

Правда, чертежник почему-то здание поместил в Нижнем замке, хотя по инвентарю 1640-х гг. его относили к Верхнему замку «подле круглика на муре», возле Михайловской церкви, подчеркивая, что дом принадлежал «пану Базылю Шапке».

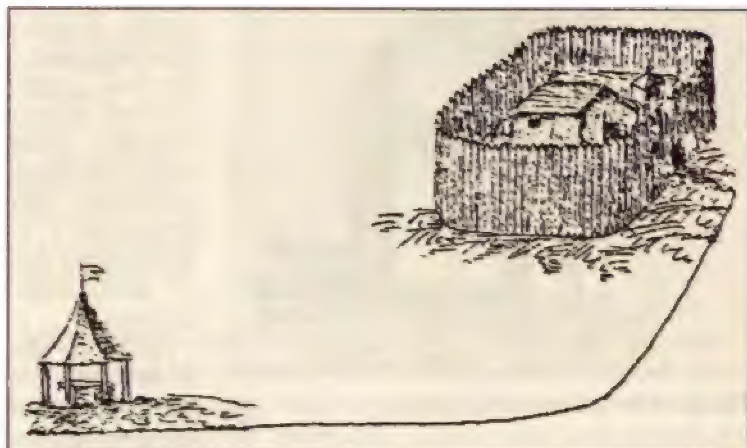
Еще более развитыми, монументальными чертами отличался дом князя Огинского, на месте которого впоследствии был построен так называемый дом с куполом (так назвал это здание А.П. Сапунов), где в начале XIX в. находилось базилианское училище (вместе с классами и кабинетами в круглом зале верхнего этажа размещался школьный иезуитский театр). «Дом с куполом» был уничтожен к концу XIX в.



Дом Огинского. По «Чертежу» Витебска 1664 г.

В XVII—XVIII вв. выразительный силуэт дома Огинского считался своеобразным архитектурным символом Витебска. Высокая многоярусная башня, завершающаяся шатром и сложным куполом со шпилем и флажком флюгера над ним, высокая лестница крыльца, что вела к граненой ярусной башне с шатровым верхом, открытая ажурная галерея, ступенчатое очертание треугольного щита — все это создавало неповторимый и необычайно интересный силуэт здания.

Несомненный интерес вызывали и такие здания гражданского назначения, как приказ в Верхнем замке (состоял из двух параллельных двухэтажных корпусов под двускатными покрытиями, боковой посад имел двухъярусную галерею), богодельня возле моста через Витьбу (прямоугольное в плане одноэтажное сооружение под



Тюрьма в Верхнем замке (рис. А.Бродовского).



Симеоновская церковь.



Спасо-Преображенская церковь.

двускатным покрытием), мосты, колодцы, мельницы (последние включались в систему оборонных сооружений и имели наверху боевые помещения с бойницами) и др.

Что касается сооружений православного клира, то здесь преобладают две основные композиционные схемы: церкви строились или по продольно-осевому или по глубинно-пространственному принципу. При этом одни из них (например, Михайловская церковь в Верхнем замке или Симеоновская церковь в Задвинской слободе) были более простыми — слагались из двух четвериковых срубов, соединенных друг с другом по продольной оси и завершенных самостоятельными двускатными покрытиями. Алтарный сруб в таких церквях был несколько уже и ниже основного.

Более сложными были Спасо-Преображенская, Введенская и Воскресенская церкви на территории Взгорского замка или Троицкая церковь Маркова монастыря. Например, Спасо-Преображенская церковь состояла из основного объема и алтарной апсиды. Последняя выполнена в форме пятигранника, но это не замечалось в покрытии, сохранившем более простую двускатную конструкцию. При этом под двумя гранями апсиды крыша консольно нависала треугольными «завершениями». Прямоугольные окна размещались высоко, под самым покрытием. Главный фасад образовывала трехъярусная башня-звонница, завершенная сложным по форме куполом и шестиконечным крестом. Ей соответствовала глава, размещенная на высоком барабане противоположного от звонницы торца основного объема. В результате создавалась динамичная асимметричная композиция, ступенчато ниспадавшая от главного фасада к алтарю.

Если об архитектурных достоинствах и истории одной из древнейших церквей Витебска — Благовещенской — можно прочесть в литературе (извес-

тно, к примеру, что на протяжении XVIII в. рядом с Благовещенской возводились 2 массивных здания — парафиального костела и бесприходного костела доминиканцев, которые значительно принизили роль Благовещенской церкви в композиции городского комплекса), то характеристики двух других древних церквей — Святодуховской и Святой Параскевы Пятницы — весьма скудны. Исследователи церкви Святого Духа считают, что она была каменной и построена в первой половине XIV в. на средства княгини Ульяны, жены великого князя Ольгерда (некоторые историки склоняются к тому, что Святодуховскую церковь «в поле за ручьем» построил сам Ольгерд). М. Стрыйковский отмечает, что «Ольгерд две церкви в Витебске построил по греческому обычаю, как я сам видел: одну в Нижнем замке, вторую — в поле за ручьем или замковым валом», но не называет их. Из инвентаря имущества Полоцкой архиепископии, составленного 10 января 1619 г., следует, что «церковь мурованная Сошествия Святого Духа стояла в поле». А.П. Сапунов считал, что церковь за ручьем — это и есть церковь Святого Духа.



Введенская церковь.

О том, что из себя представляло это сооружение, можно судить по «Чертежу города Витебска 1664 года» и одной из акварелей И. Пешки (правда, здание к этому времени уже было перестроено). Церковь имела крестообразный план. Ее объемную композицию завершали 5 главок. К основной части примыкали с востока — апсида, с запада — двухъярусный нартекс. По сторонам апсиды стояли еще два притвора, завершающиеся шатром конической формы, световым барабаном и главкой с крестом. В первой половине XVII в. церковь Святого Духа была передана униатам.



Святодуховская церковь.

В отношении церкви Святой Параскевы Пятницы достоверные выводы появились в печати лишь в последнее время. Правда, в «Историко-юридических материалах», посвященных XVI—XVII вв., упоминаются церкви Святых Кузьмы и Дамиана (в одноименном переулке) и Святой Параскевы Пятницы, расположенной

слева от улицы Большой Задунавской, если идти к выходу из города. Археолог Т.С. Бубенько, сделав попытку локализации места расположения церкви, пришла к выводу, что церковь Святой Параскевы Пятницы стояла напротив дома князей Огинских, на правой стороне улицы Большой Задунавской, если идти в город (при этом расстояние от уличной мостовой до храма было не менее 20 м). Пока не установлены архитектурные особенности храма, время его постройки и причины гибели: предполагают лишь, что она была разрушена в период между 1595—1645 гг. Будем надеяться, что дальнейшие археологические исследования на площади Свободы и архивные поиски прольют свет на судьбу этого одного из древнейших памятников архитектуры Витебска.

О Воскресенской (Рыночной) церкви известно, что построена она была в начале XVII в. (в 1617—1618 гг.) и размещалась в западной части Рыночной площади. Из «Чертежа» видно, что стояла она боковым фасадом к улице, ведущей к Суражской браме, и алтарем в сторону Иезуитского моста. Традиция, когда церковь должна была ориентироваться главным фасадом на восток, была нарушена. И сделано это было архитекторами и строителями вполне сознательно — во имя более удачного для всего ансамбля площади размещения зданий, построенного по законам обратной перспективы (Т.В. Габрусь). При подходе к Рыночной площади со стороны реки Витьбы главный фасад Воскресенской церкви воспринимался как левая часть театральной кулисы, за которой развертывалась сама площадь, обрамленная торговыми рядами с ратушей в центре. Правой частью кулисы выступал барочный фасад Антониевского костела бернардинцев. И Воскресенская церковь, и костел святого Антония возводились почти одновременно, формируя единый градостроительный ансамбль.

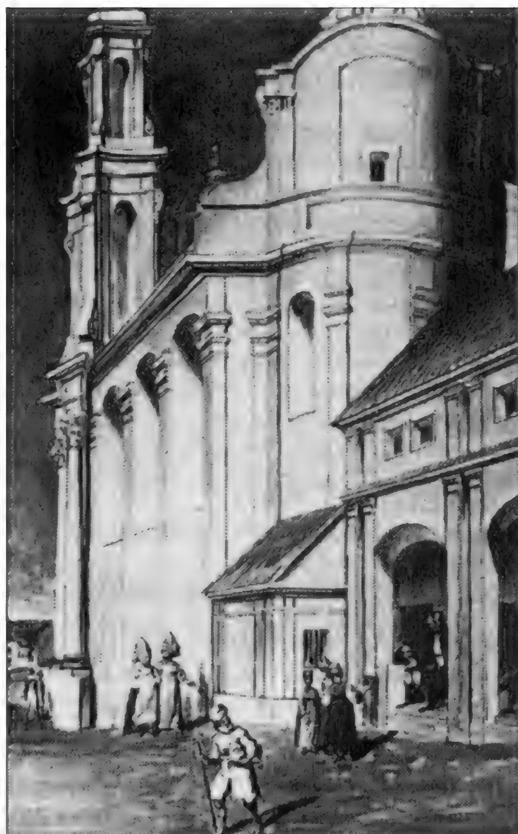
Старая деревянная Воскресенская церковь представляла собой трехсрубное здание, построенное на углу Взгорской и Подвинской улиц в начале XVII в., она имела развитую архитектурную композицию, включающую основной прямоугольный объем с шатровым покрытием, пятистенную апсиду и двухъярусную звонницу. И апсида, и звонница также имели шатровые покрытия, венчающиеся небольшими куполами-главками. Все четыре фасада членились прямоугольными оконными проемами с полуциркульным завершением. Вдоль южного фасада основного сруба церкви располагалась галерея. Алтарный сруб был покрыт шатрообразной крышей и завершался восьмигранной глухой башенкой с куполом. По свидетельству археологов (И.А. Тишкин), Воскресенская деревянная церковь горела несколько раз.

Новая Воскресенская каменная церковь была построена в 1772 г. на средства витебского мещанина Николая Смыка. (И.А. Тишкин, к примеру, считает, что строительство велось на рубеже 1740—1750-х гг.)

Однонефовый храм имел (сориентированную на север) полукруглую алтарную апсиду с ризницами по сторонам, придававшими объему строения прямоугольную форму и позволявшими ему плотно прилегать к зданию торговых рядов. Выше их поднималась светлая полукруглая алтарная апсида, венчаемая художественно изогнутым фронтоном — «диадемой». Окна удлиненных боковых сторон церкви располагались в глубоких нишах, промежутки между которыми представляют собой контрфорсы, сдерживающие распор высоких сводов. Следует подчеркнуть такую особенность: несмотря на то что южный трехчастный фасад церкви повторял схему фасада бернардинского костела, все же ее башни (более стройные и выразительные), как и более узкая полоса фасада, придавали Воскресенской церкви преобладающее композиционное значение. Архитектор чувствовал, что церковь не выполнит главной роли в ансамбле площади, и ...нашел адекватное ситуации ре-

шение. Башни были сделаны трехъярусными (как «у костела бернардинцев»), что позволило противопоставить короткий фасад церкви горизонтальным линиям ратуши и монастыря, значительно превышающим ее объем, и превратить церковь в важный для городского ансамбля объект архитектуры.

В 1834 г. Воскресенская Рыночная церковь (в конце XVIII ст. это был один из значимых униатских храмов г. Витебска) была передана православным. И уже в 1841 г. епархиальный архитектор Порт разработал проект перестройки храма, предусматривающий полное изменение его внешнего облика. Однако в ходе реконструкции были допущены отклонения от проекта: разобран второй ярус барочного щита на главном фасаде и вместо него появился треугольный фронтон. Надапсидный щит, мешавший установке барабана, был сбит. Барабан был выполнен из дерева, имел восьмигранную форму и был покрыт куполом, завершавшимся небольшой башенкой. В церкви установлен иконостас.



Воскресенская (Рыночная) церковь. Начало XVII в.

В таком виде церковь существовала до середины 1930-х гг. В январе 1936 г. по решению городских властей один из красивейших памятников витебской архитектуры XVIII—XIX вв. был уничтожен. В настоящее время рассматриваются возможности реставрации церкви (в соответствии с Международной хартией в деле реставрации и консервации памятников и исторических мест, подписанной в Венеции в 1964 г., здание, сохранившее свои фундаменты, считается существующим). Приходится сожалеть, что не сохранилось описаний церковных росписей. Однако о том, что они были, можно узнать из архивов Императорской архивной комиссии (ИАК), выдавшей в 1913 г. разрешение на ремонт церкви. Главное требование ИАК состояло в следующем: не трогать росписей стен. Наличие орнаментальной разрисовки Воскресенской церкви подтверждает археолог архитектуры И.А. Тишкин, обнаруживший в ходе раскопок 1991 г. фрагменты церковной живописи.

Кстати, витебские церкви размещались в выгодных местах города, и каждая из них играла роль композиционного акцента в том или ином городском районе. Подтверждение этому мы находим на витебских акварелях И. Пешки (жил в 1767—1811 гг.). На одной из них такую роль выполняет церковь Святого Духа, на второй — церковь Иоанна Богослова (сгорела от молнии в 1855). При этом возникает ощущение, что каждая из церквей как сооружение не плоскостное, а объемное, многогранное, пластичное, как скульптура, имеющая выразительное за-



И.Пешка. Церковь Святого Духа и женский базилианский монастырь. Фрагмент акварели.

вершение (Ю.Н. Кишик), не просто замыкает городское пространство, а, напротив, как бы расширяет его.

Уместно вспомнить и один из главных витебских храмов XV в. — церковь Успенья Пресвятой Богородицы (или Успенскую; дату основания относят к 1406), расположенную на Соборной (Пречистенской) горе Взгорского замка, в месте слияния рек Западная Двина и Витьба. О том, что церковь Успения Пресвятой Богородицы была одной из найдревнейших в Витебске, свидетельствует, по словам А.П. Сапунова, «Отступная запись Дружиловича епископу Полоцкому на землю и людей к церкви Пресвятой Богородицы», сделанная в 1406 г. Став в XV в. своеобразным центром города, церковь играла важную роль в исторической и религиозной жизни города. В 1669 г. при храме было создано православное братство, при котором работала школа для детей прихожан. По словам А.П. Сапунова, этот храм был местом хранения важной городской документации, например, привилегии «на права и вольности» Витебска, данной городу в 1503 г. королем Александром I. Являясь одним из доминантных центров Взгорья (наряду с городской ратушей, Введенской и Воскресенской церквями), древняя Успенская церковь дает интересный пример совмещения архитектурной и природной доминант. В начале XVII в. церковь Пресвятой Богородицы стала униатской, а после 1623 г. и вовсе была разрушена (восстановлена в 1641 г., после возвращения Витебску магдебургского права).

В архитектуре некоторых витебских церквей заметно влияние западноевропейских архитектурных школ. Одним из наиболее известных культовых зданий, где заимствована базилианская структура (в архитектурном плане — верхнее сочетание завершалось композицией наподобие латинского креста), используемая при возведении наиболее значимых сооружений всех направлений веры христианской, является Ильинская церковь (1647), хотя исследователь витебской старины А.М. Сементовский относил строительство церкви к 1613 г. Свои предположения он обосновывал наличием надписи над дверьми главного входа. Он же описал и внутреннее убранство церкви: сюжет храмовой иконы посвящался одному из важных библейских постулатов — взятию пророка Ильи на небо. Обращал на себя внимание и образ Пресвятой Девы с младенцем на руках. Особенностью храма является развитый в высоту центральный верх, более чем в 2 раза превышающий высоту стен храма, а также заметные нарушения симметрии, акцентирование внимания на парадном входе, контраст между горизонтальными и вертикальными элементами и т. п. Композиция Ильинской церкви, например, отличалась необы-

чайной художественностью и в то же время строгостью и завершенностью форм. Каждая ее часть покрывалась высоким шатром, пяти- или четырехсклонным (в соответствии с планом), венчающимся главкой на восьмигранной шейке. Шатер над среднекрестьем завершается двухъярусной крышей, венчающей всю композицию. Близкой к Ильинской церкви (кстати, в начале XX в. проект ее реставрации выполнял русский архитектор В.В.Суслов) по своей композиции была церковь, известная под названием «Черная Троица». Именно эта церковь по привилегии великого князя Александра 1503 г. освобождалась от всяких поборов, назначаемых городом и казной, могла иметь 3 корчмы и т. п. По сути, Троицкая церковь была своеобразным «городом» в средневековом Витебске.

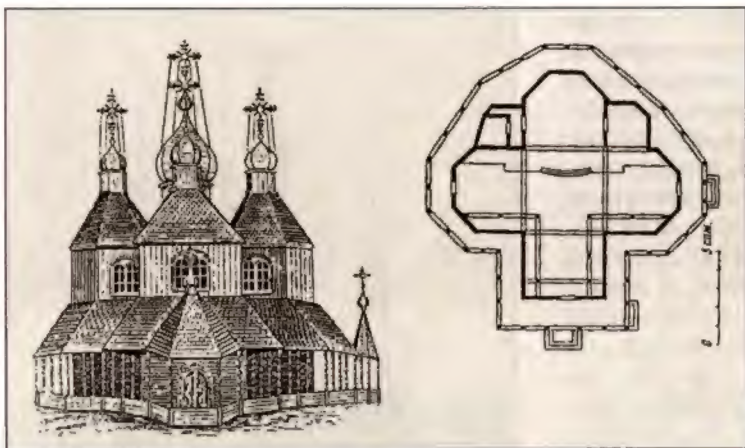


Ильинская церковь (XVII— XVIII вв.)

Что касается Троицкой церкви Маркова монастыря, то по своей композиции (план в верхнем сечении типа равноконечного греческого креста) она сходна с собором Василия Блаженного в Москве (еще одно подтверждение родства русской и белорусской художественных культур).

В «Памятной книжке Витебской губернии на 1865 год» А.М. Сементовского читаем: «На самой окраине города, на обрывистом берегу реки Западной Двины, в расстоянии около полуверсты от Свято-Троицко-Песковатинской церкви белеют одиноко стоящие развалины небольшой каменной церкви во имя Святого Бориса и Глеба, числящейся при Тадулинском монастыре... Мы не можем поделиться с читателем историей этого храма за неимением для того положительных данных, но напомним ему, что храм во имя Бориса и Глеба существовал в Витебске еще в начале XVI в. и считался даже в то время древнейшим; вот что именно читаем мы о нем в Инвентаре 1552 г.: «Церковь Святого Глеба и Бориса, та, *которой земля также з давних часов наданная, на той земле теперь человек один...*» (курсив наш. — *А.Р., Ю.Р.*). В 1812 г. церковь эта служила для склада пороха и других огнестрельных припасов неприятельской армии».

Несколько удивляет то, что церковь Бориса и Глеба на Песковатике не значится ни на одном из известных планов Витебска конца XVIII — начала XIX в. Не упоминает ее в своих многочисленных работах по истории города Витебска и А.П.Сапунов. Тем не менее в фондах ЦГИА Беларуси сохранилась интересная переписка по поводу «разрешения... сломать каменную упраздненную Борисоглебскую церковь, стоящую за городом на Песковатике». Переписка длилась почти 15 лет: первые запросы Консистории и ответы настоятелю монастыря (из них явствует, что неизвестно, «с какого времени» церковь принадлежит монастырю; так же как и неизвестно, «по какому случаю и когда она обветшала и упразднилась») да-



Троицкая церковь Маркова монастыря. Главный фасад и план.

тируются 1872 г.; последнее дело 1885 г. сообщает, что «в настоящее время материал ее (речь идет о церкви. — *А.Р., Ю.Р.*) — кирпич и камень расхищается местными жителями» и что городскими властями вынесено решение «разрешить продажу... с торгов или одному лицу... с условием, чтобы материал был обязательно свезен с монастырской земли и плац под церковью очищен... на место алтаря был бы поставлен крест и обнесен оградою». Последние материалы о Борисоглебской церкви датируются 1888 г.

В настоящее время в Отделе рукописей Виленского университета хранится акварель размером 218 × 182 мм с надписью «Вид старинной загородной церкви во имя Святых Бориса и Глеба с армейским в ее подвалах цейхгаузом в Витебске в 1866 году». По мнению историков Р.В. Борового (Минск) и В.А. Булкина (Санкт-Петербург), рисунок выполнен свободным художником Императорской Академии художеств А.Н. Минятом, с 1847 и до конца 1860-х гг. состоявшим учителем рисования, черчения и чистописания Витебской гимназии.

Название Борисоглебской церкви фигурировало и среди рисунков из альбома художника Д.М.Струкова «Бывшая церковь Бориса и Глеба. Витебск». Сопоставив все имеющиеся материалы, Р.В. Боровой и В.А. Булкин пришли к выводу о правомерности термина «загородное» в отношении упоминаемой церкви, как расположенной в загородной витебской княжеской резиденции. Действительно, удаленная более чем на 2 км от витебских замков, расположенная выше по течению Западной Двины на высоком мысу, церковь Святых Бориса и Глеба могла находиться примерно в 300 м к северу от устья реки Песковатик и примерно в 50—60 м от берега реки Западной Двины (в 1890-е гг. именно на этой территории был построен корпус «Машинного здания городского водопровода»). Что касается термина «древнейший» (у А.М. Сементовского. — *А.Р., Ю.Р.*), то ученые считают, что он вполне имеет право на существование. Подтверждение тому — план храма, по конфигурации и пропорциям близкий постройкам полоцкой школы XII в. (церковь Бориса и Глеба на Бельчицах в Полоцке) и такому уникальному сооружению, как церковь Благовещения в Витебске. В пользу древности храма «свидетельствует трехчастная структура фасадов, в которой среднее членение шире боковых». На древнее происхождение храма указывает его местоположение и посвящение (вспомним, что Борисоглебские храмы в княжеских резиденциях — явление распространенное в древней Руси: Полоцк, Суздаль, Ростов). Правда, внести окончательную ясность, подтвердить или опровергнуть выдвинутые предположе-

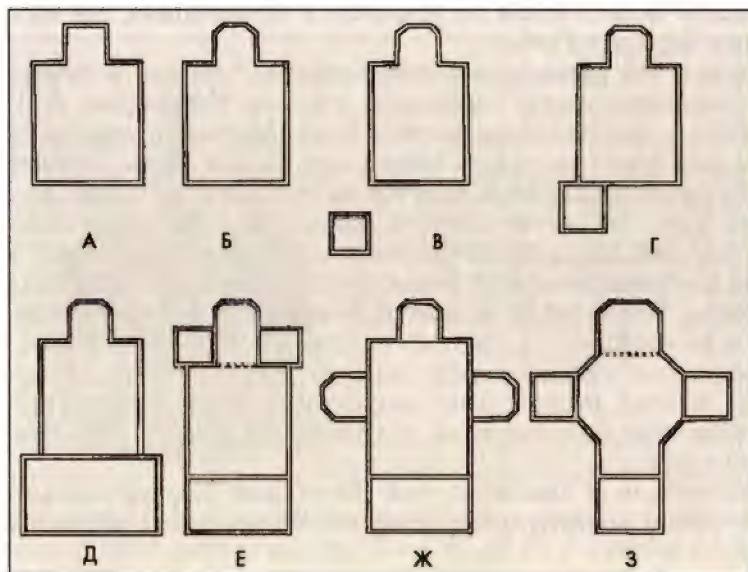
ния могли бы археологические исследования на территории Песковатика, где когда-то располагалась церковь Бориса и Глеба.

Что же из себя представляла эта редко упоминаемая церковь? Анализ источниковедческих материалов позволяет сделать следующие выводы. На рисунке А.Н. Минята представлено здание с венчающими частями явно барочного облика, в котором торцовый (западный) фасад расчленен лопатками на три части, причем средняя шире боковых. По горизонтали фасад делится на три зоны: верхнюю, которая по месту положения могла бы соответствовать закомарам крестово-купольного храма; среднюю, за которой угадывается основное церковное помещение с входным проемом и тремя расположенными в линию окнами; нижнюю, расположенную над входом в церковь. Что касается видимого на акварели бокового фасада, то он и по вертикали и по горизонтали повторяет структуру торцового фасада. Его примечательной особенностью являются окна (по два в средней и нижней зоне), которые расположены на осях лопаток и по ширине равны им. На акварели просматриваются заложенные окна нижнего яруса и оставленные вентиляционные отверстия в окнах верхнего яруса.

Таковы некоторые рассуждения о малоизвестной Витебской Борисоглебской церкви на Песковатике — одном из интересных примеров белорусского зодчества XVI—XIX вв.

В памятниках городской архитектуры (в первую очередь культовой) XVI—XVIII вв. ощущаются стилевые влияния как русского и украинского (особенно гуцульского) зодчества, так и западноевропейской готики (происходит своеобразная «готизация» архитектуры). Тем не менее она демонстрирует своеобразие, позволяет говорить о формировании уже во второй половине XVI в. Витебской архитектурной школы (одной из нескольких в национальной архитектуре позднего средневековья), унаследовавшей композиционные основы византийских, полоцких, витебских и гродненских мастеров XII в. Ее специфические черты в это время, с одной стороны, гармоничность и легкость ярусных композиций, в которых каждый объем рассматривался как самостоятельная архитектурная целостность, соподчиненная общей композиции здания, и, с другой, — богатая храмовая разрисовка, заключавшая в себе значительное и многогранное содержание.

Можно выделить еще несколько характерных черт, присущих позднесредневековой архитектуре Витебска. Это наличие тенденций к башнеобразному построению объема с высоко поднятой на специальном постаменте главой и торжественность силуэта, придававшие архитектурному облику древних церквей характер храма-монумента. В.Г. Краснянский, анализируя «Чертеж города Витебска 1664 года», пришел к выводу, что изображенные на нем церкви «являются образами древнего примитивного церковного строительства, в которых отразилось в разнообразных переделках и пристройках искание новых архитектурных форм, направленное в сторону придания им более степенного и красивого вида, что более резко выделяло б их, соответственно религиозному их значению, из резерва обычных зданий гражданской архитектуры. По этой причине зарисовки витебских церквей на ...чертеже... приобретают особый интерес и значение, ибо они дают нам возможность проследить эволюцию планов и конструктивных форм витебских деревянных церквей и выявить связь между древним типом белорусских клетских (от «клеть» — прямоугольный или квадратный в плане сруб, чаще всего под двускатной крышей. — *А.Р., Ю.Р.*) церквей и более поздним типом крестовых и купольных церквей конца XVII и XVIII в.; а это дает нам основание считать, что в этих последних конструктивные формы и планы являются совершенно самобытными, оригинальными, независимыми от заимствований со стороны, возможность которых допускали до этого времени».



Схемы планов церквей с «Чертежа города Витебска 1664 года».

Подтверждением такому выводу служит схематическая таблица, составленная В.Г. Краснянским. Рисунки показывают нам разные этапы в развитии деревянного церковного строительства в Витебске до начала XVII в. — от примитивной двухсрубной клетской церкви к клетской трехглавой и трехапсидной церкви (см. план А — Е) и далее к крестовой клетской церкви (см. план Ж — З) путем пристройки южной и северной апсидных клетей не к алтарю, а к средней части церкви. Правда, на «Чертеже» церквей подобного типа нет, хотя в Витебске такая церковь была и действовала — имеется в виду Ильинская церковь в Задвинском посаде, которая имела пристройки к северной и южной сторонам средней части. Именно поэтому она является классическим примером собора крестового типа. К тому же в наружном интерьере Ильинской церкви впервые в Витебске появилась такая архитектурная деталь, как глухая галерея вокруг западной части здания.

В апреле 1904 г. Ильинская церковь сгорела от удара молнии. Но через несколько лет, благодаря стараниям известного Витебского краеведа и знатока старины П.М. Красовицкого и на его средства, была восстановлена. Проект по просьбе Красовицкого выполнил известный специалист в области деревянного церковного зодчества архитектор В.В. Суслов. Использование новых строительных приемов и оформительских решений показывает, как вместе с эволюцией плана менялась вся конструкция зданий. Можно сделать вывод, что крестовые церкви шатрового типа в Витебске завершили процесс длительной эволюции в церковном деревянном зодчестве и были результатом совершенно самобытного и оригинального белорусского творчества.

В отношении архитектурного образа жилых районов можно сказать, что он, как правило, определялся уровнем достатка и занятостью горожан (например, в XIV—XVI вв. в Заручавье жили ремесленники, имеющие разные привилегии). Диапазон архитектурных решений достаточно беден — от однсрубной клети с небольшими окнами и двускатной крышей (у самых бедных), до двухсрубных домов, состоящих из срубов одинаковых или разных размеров, соединенных между собой под прямым углом (у горожан богатых, зажиточных). Среди этого вида зданий особенно выделяется оригинальный тип сооружений, состоящий из двух срубов: одного длинного под двускатной крышей (напоминает так называемую литовскую кор-



Постройки типа «литовской корчмы» (рис. А.Бродовского).

чму) и другого, более короткого, соединенного с первым под прямым углом. Можно предположить, считает, к примеру, В.Г. Краснянский, что первое помещение имело две клети одинаковой высоты, соединенные сенями и покрытые сплошной крышей, при этом одна из них составляла жилую, а вторая — приемную комнату; пристроенный же под прямым углом к этому зданию короткий сруб предназначался для хозяйственных нужд. Такой тип застройки был положен в основу наиболее значимых и красивых городских зданий.

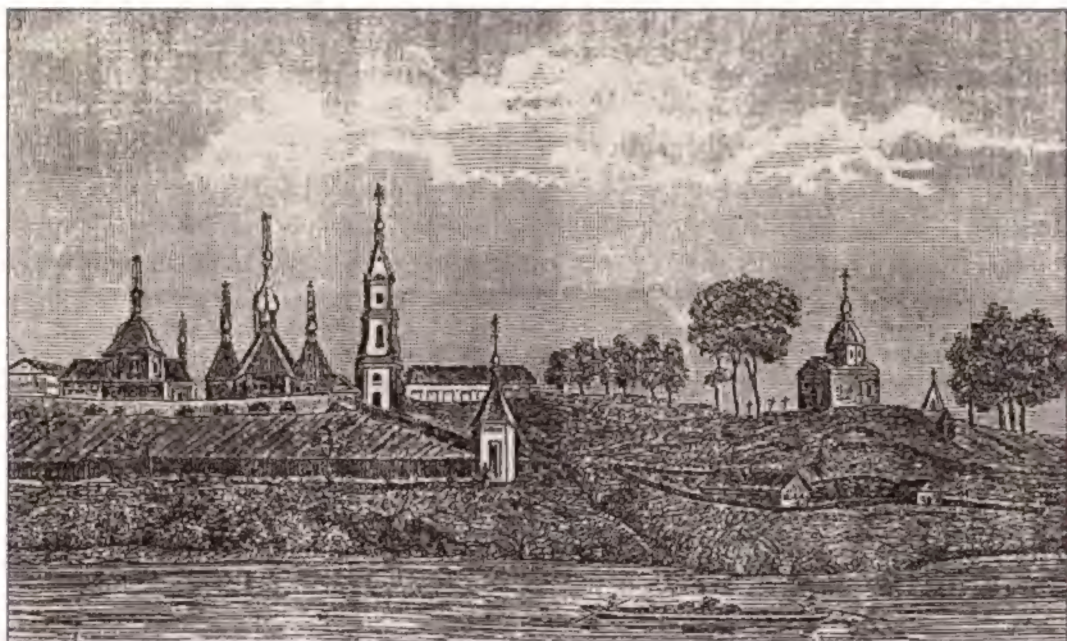
О том, какими были дома людей богатых, свидетельствует описание архибискупского подворья в инвентаре 1618 г. Подворье это находилось у Соборной Успенской церкви Взгорского замка и было ограждено забором с брамой и окошком; посреди двора стояли две старые «светлицы»; в одной из них окна были стеклянные, в другой — бумажные (затянутые бумагой, пропитанной растительным маслом); в светлицах находились печи; окна и двери были подвешены на завесах; напротив светлиц стояла «пекарня» — кухня со складом, а по двору были разбросаны различные хозяйственные постройки, необходимые в изолированной усадьбе: «стайня, пунька на сено, истобка для схованя ярынь, лазня, клеть для збожа и пивница». Подобные сооружения в изолированных усадьбах для Витебска настолько типичны, что еще и до нашего времени на окраинах города встречаются такие подворья.

Витебские усадьбы (а полный размер каждой составлял не менее $4^2/_3$ саженей в ширину и 5,5 сажени в длину, или 10 × 12 м. — Т.С. Бубенько) состояли, как правило, из избы, клети (амбара) одной, изредка двух хлевов и легкого навеса для скота. Иногда в состав усадебного комплекса входили столбовые навесы для хозяйственных (чулан) или производственных нужд. Застройка посадов регулировалась городскими властями.

В Витебске, как и в других городах (Полоцке, Киеве, Новгороде), строились дома на подклетах. Наиболее ранние из них относятся к XV—XVI вв., однако самое широкое распространение они получили только со второй половины XVI в. По сути, подклеты являлись нижними этажами домов, но высота их была не более 1,6 м (Т.С. Бубенько). В зависимости от высоты здания могли использоваться и как жилище, и как производственное помещение, и как место хранения продуктов и имущества. Ко второй половине XVII в. относятся подклеты со входом. В зависимости от назначения высокие подклеты имели заставляемые щитами или застекленные окна. При этом люди зажиточные украшали свои дома художественной обшивкой, рустом, глухой резьбой с солярными знаками, растительным орнаментом, розетками, геральдическими и зооморфными мотивами. Археологическое изучение Витебска (М.А. Ткачев, Л.В. Колединский, Т.С. Бубенько), осуществленное в 1977—1995 гг. (было вскрыто более 3 тыс. $м^2$ при толщине культурного слоя от 4 до 11,5 м), позволило изучить участки городской застройки XII— XVII вв. с жилыми и хозяйственными сооружениями, ярусами уличных мостовых, частоколами и колодцами. Всего обследовано более 200 деревянных построек. Приблизительно треть из них сохранилась полностью на высоту 1—4 венцов. Отдельные постройки уцелели на 5—8 венцов. Большинство жилищ средневекового Витебска рубились в простой угол с остатком из сосновых, реже еловых бревен толщиной 18—20 см. Однако на Нижнем замке в XIV—XVIII вв. в строительстве стали использовать в основном неокоренную ель диаметром 18—22 см. Уплотнительный паз («чашка») выбирался сверху. Встречены столбовые постройки, сделанные в паз, в замет, каркасные 2 видов, легкие навесы. С XVI в. сооружались жилища, сделанные в «чистый угол». До XVI в. печи в домах были глинобитные, затем кирпичные, с использованием богато орнаментированных терракотовых и полихромных изразцов. По данным статистического сборника «Витебск», изданном в 1865 г., в конце XVIII в. в Витебске насчитывалось 69 каменных построек, из которых 28 находились на Взгорье, 15 — в Заручавье, 26 — в Задвинье.

Для Витебска XVI—XVIII вв. характерна стабильность городского центра, имевшего наибольшую завершенность в планировке (именно здесь сохранялась городская ратуша, построенная после возвращения городу Витебску магдебургского права, и гостиный двор), развитая радиальная система улиц, носивших центростремительный характер, и высокая плотность застройки. В средневековых хрониках отмечается, что хозяйственные дворы размещались повсеместно — под крепостным валом, рядом с разрушавшейся стеной Нижнего замка и «у самого болотца под горой Верхнего замка». Кстати, основные направления взгорских улиц частично сохранились до наших дней.

К рассматриваемому периоду относится сооружение архитектурного ансамбля Маркова Свято-Троицкого монастыря, расположенного в 3 верстах от города по правому берегу Западной Двины вниз по ее течению (впоследствии этот район будет известен под названием Марковщина, которое сохраняется до наших дней). Первое из зданий комплекса — монастырь — датируется 1462 г. и приписывается князю Льву Огинскому (об этом свидетельствует А.М. Сементовский в «Белорусских древностях»). Есть и иная точка зрения. Судя по архивным данным (Л.В. Хмельницкая), Лев Самуэль Огинский известен в Витебске лишь с 1627 г., когда впервые в документах зафиксирован земельный участок и дом «в замке его королевского величества Витебском Нижнем». Л.С. Огинский вместе с браславским земским судьей С.Мирским добились у короля Сигизмунда III Вазы права на восстановление пришедшего в упадок православного витебского Маркова монастыря, построили в нем за свой счет деревянную церковь и монастырские кельи и пере-



Общий вид Витебского мужского Маркова монастыря.

дали монастырю. Пять лет спустя они приобрели для монастыря близлежащие поместья Марково и Шидловщина. В 1687 г. сын Льва Самуэля Кароль Симеон Огинский подтвердил дарственную монастырю на эти имения. При этом в одном из пунктов документа было записано, что если руководство монастыря захочет отойти от «релеи (веры. — *А.Р., Ю.Р.*) нашей старожитой греческой» в униатство или католицизм, обитель будет лишена поддержки мецената.

Однако главная роль в архитектурном комплексе Маркова монастыря принадлежала Свято-Троицкой церкви, возведенной в 1690—1691 гг., что свидетельствует о постоянном развитии монашеской обители. Церковь была освящена 31 июля 1691 г. в день Святого Духа, о чем сохранилась запись на деревянном восьмиконечном кресте, хранившемся долгое время в самой церкви, а с конца XIX в. — в Витебском церковно-археологическом музее.

Четырехсрубный храм венчали стрельчатые крыши башен с пятью куполами, на которых крепились высокие сквозные золоченые кресты, поддерживаемые железными цепями. Все стены алтаря и храма были расписаны библейскими сюжетами. Среди росписей выделялась больших размеров картина, представляющая великого князя Владимира, закладывающего церковь Святого Спаса. Считают, что росписи на полотне, наклеенном на стены храма, сделали Павел Игнатович и отпущенный на свободу крепостной каменщик Иван сын Сергеев. «Осмотритесь только внимательно и с большим уважением, — писал в конце XIX в. иеромонах Маркова монастыря отец Сергий, — и вы прочтете здесь всю Святую Библию, узнаете всю историю, и старозаветную, и евангельскую, и всей воинственной Церкви на земле, вплоть до окончания самых последних часов ее существования, которые открыты в Апокалипсисе».

Сам процесс церковной службы в таком храме представлял собой некое мистериально-символическое действо, осуществляемое по законам зрелищных искусств,

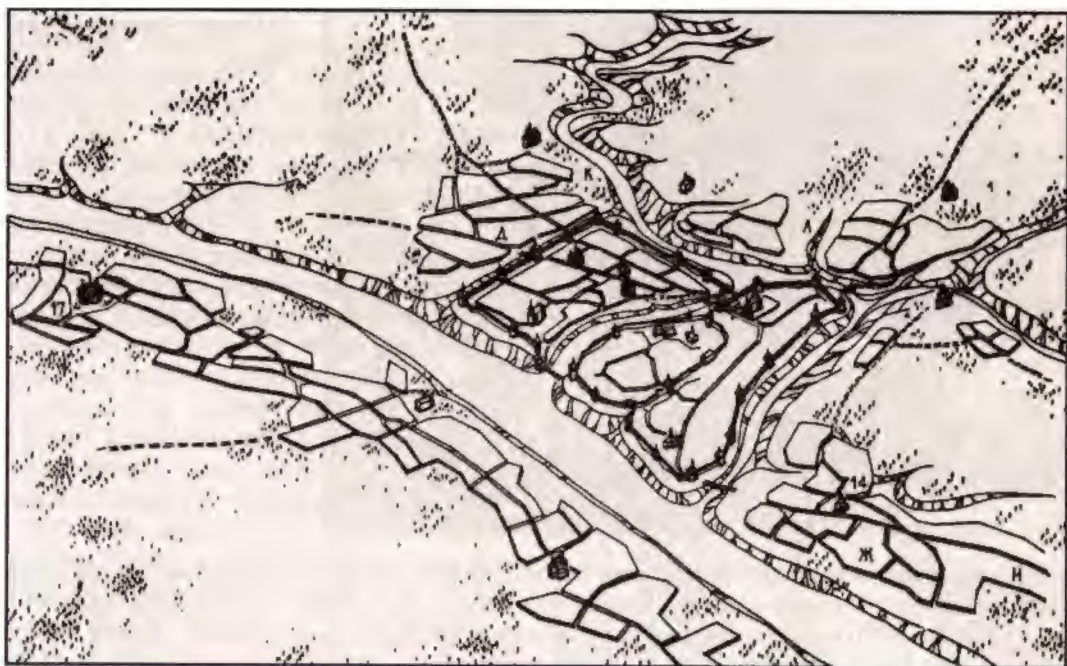
но строго подчинявшееся определенному каноническому сценарию. Главную роль играло само богослужение, позволявшее в одном процессе активно использовать возможности всех видов искусств — изобразительного, декоративно-прикладного (иконостас), чередование музыки и речитации (литургии), последовательное участие в действе тех или иных чинов священнослужителей, систему освящения храма, пение хора и т. д. Все это создавало ту эстетизированную среду, которая воспринималась горожанами в качестве некоего миропосредника между миром земного «бывания» и сферой вечного бытия.

Как свидетельствует витебский искусствовед Л.В. Хмельницкая, отношение к сохранению таких уникальных творений даже со стороны церковнослужителей было неоднозначным. К примеру, в конце 1890-х гг. настоятель Витебского Маркова монастыря архимандрит Илларион, начав перестройку деревянной Троицкой церкви, не только вносил конструктивные изменения, но и пытался закрасить всю композицию, покрывавшую стены церкви от самого пола до верхних точек купола. Однако витебские краеведы-исследователи А.П. Сапунов и Е.Р. Романов убедили его не делать этого.

Западная входная дверь церкви была сделана в виде алтарных царских врат и украшена полихромной резьбой с изображением эмблем и атрибутов четырех евангелистов. Кроме того, на двери был вырезан герб «Огинец» с расположенными вокруг него латинскими буквами «К.О.М. Х.Р.». Кроме главного Троицкого храма (некоторые исследователи считают, что он является аналогом Смоленского Богоявленского собора) в ансамбль монастыря входили еще 3 церкви, возведенные в разное время — Покровская, Николаевская и Параскевы Пятницы, а также колокольня и часовня.

Первоначально в Марков монастырь можно было добраться или по Западной Двине, или по узкой дороге, проложенной по берегу реки. Во второй половине XIX в. сюда вели уже две дороги. Одна, главная, располагалась вдоль берега Западной Двины (на ней возникли современные улицы Герцена и академика Павлова), вторая — около Юрьевой горки. Монастырь в это время имеет двое ворот: северные — для экипажей и восточные — для пешеходов. Вот как описывает Марков монастырь конца XIX в. современник: «Перед нами ровная площадь монастырского двора. На ней расположены церковные и жилые здания и разные службы следующим образом: на самой почти середине находится главная монастырская деревянная церковь во имя св. Живоначальной Троицы, а к южной стороне от нее — еще две каменные церкви под одной кровлей. На западной стороне, против входа в главную Троицкую церковь, стоит двухэтажный каменный корпус для помещения настоятелей, братии и прочих живущих в монастыре. Начиная с юго-западного угла, по всей южной стороне идут с небольшим промежутком разного рода каменные строения, а между ними высится колокольня с проездными в ней воротами; по восточной стороне также тянется ряд каменных строений».

У нас редко вспоминают еще одну Троицкую церковь (известную в истории под названием «Черная»), возведенную в Витебске во второй половине XV в. Исследователи считают, что она (как и другие культовые общества) также связана с династией Огинских. В 1761 г. на Песковатике (предполагают, что это было связано со смертью жены Тадеуша Франтишка Огинского — Изабеллы) была построена деревянная униатская церковь, представляющая собой синтез принципов витебской архитектурной школы XVI—XVII вв. с новыми веяниями. При сохранении общей крестово-центрической композиции ее верх был завершен светловым восьмериком и покрыт пологим шатром, переходившим в небольшой куполок с главкой.



План Витебска XVII в.

Четыре прямоугольные в плане срубы, установленные в соответствии с границами бывшего сооружения, были покрыты двускатными крышами с треугольными фронтонами на торцах.

К церкви, как считает Т.В. Габрусь, прилегали большая многогранная в плане обходная галерея, двухъярусная звонница с пологим шатром при входе с запада и небольшой пристройкой ризниц по сторонам сруба с востока. Стены церкви были вертикально обшиты досками с узорными наличниками. Приходится лишь сожалеть, что этот уникальный памятник витебской архитектуры, простоявший до начала XX в., не сохранился. Хотя специалистами Инбелкульта (март 1927 г.) этот памятник старины был признан уникальным сооружением древнебелорусской архитектуры, средств на его консервацию и сохранение не оказалось. Сейчас дело за инициативой!

С середины XVII в. в силуэтной и композиционной структуре Витебска определяющее влияние начинают играть культовые сооружения католической церкви (первый костел, по свидетельству А. Кушнеревича, был построен еще в 1450 г.) — иезуитский коллегиум с костелом (трехнефовая крестово-купольная базилика с 2-башенным главным фасадом, построенная на месте бывшей Пятницкой церкви в 1649 г. — для этого король Владислав IV подарил иезуитам свои собственные земли); базилианский монастырь на Соборной (Пречистенской) горе, на месте убийства архиепископа И. Кунцевича; бернардинский монастырь (1747—1755) и другие сооружения, обогатившие витебское зодчество новыми архитектурно-строительными приемами. Деревянный костел, построенный в самом центре города в 1664 г. (после взятия Витебска русскими войсками), был преобразован в православный Алексеевский монастырь, который и зафиксирован на «Чертеже города Витебска 1664 года».



И.Пешка. Ратушная площадь.

Приходится лишь удивляться, как на основе канонических, достаточно жестких требований к объемно-планировочной структуре культовых сооружений архитекторы XVII—XVIII вв. творчески разнообразно решали строительные задачи. Хотя объяснения витебскому барокко найти можно. Заключается оно, на наш взгляд, в активном привлечении в город известных европейских мастеров. Например, автором проекта церкви — одного из сооружений Витебского базилианского монастыря (строительство было начато в 1743 г. и продолжалось почти 40 лет) — был известный итальянский архитектор Фонтана Иосиф III. Его имя в архитектуре Беларуси связано с церковью Рождества Богородицы в Гродненском монастыре базилианок (1726), дворцом князей Сапегов (1740—1743), костелом Иоанна Крестителя в деревне Столовичи Брестской области (1740—1743). Судить о том, насколько проект Фонтана в Витебске был воплощен в жизнь, трудно. Известно лишь, что 19 марта 1753 г. великий итальянец передал право на завершение строительства церкви ксендзу Новосельскому.

В 1685 г. в восточной части Ратушной площади начали возводить корпуса бернардинского монастыря, впоследствии сгоревшего. В 1736 г. было начато и в 1768 г. завершено строительство каменных монастырей и костела, получившего имя Святого Антония. Это была трехнефовая бескупольная базилика, завершенная с востока развитой апсидой. Огромное внутреннее пространство делилось на равновеликие нефы сложнопрофилированными столпами, которые поддерживались крестовыми (в центральном нефе) и цилиндрическими (в боковых нефах) сводами. Характерной особенностью храма (в отличие от большинства храмов Беларуси) было то, что его ширина превышала высоту (почти 32 м). Однако архитектор умело обошел это несоответствие — он расчленил фасад так, что башни оказались выдвинутыми вперед. Ну а дальше следовало композиционное решение в стиле виленского барокко. Центральная часть фасада, разделенная широкими карнизными поясами, венчалась фигурным щитом со сложными очертаниями и глубоким окном. Мощные звонницы завершались неожиданно легкими башенками. Ощущение массивности, монументальности здания по мере продвижения вверх меняется на все более выразительные легкие пластические формы. Подобная трансформация происходила за счет сокращения высоты ярусов, увеличения ко-

личества проемов, появления раскрашенных карнизов и плоских ниш, заменой полуколонн на пилястры и т. п.

В 1716 г. в Витебске началось строительство каменных костела и монастыря (коллегиума) иезуитов, которые были освящены в 1781 г.



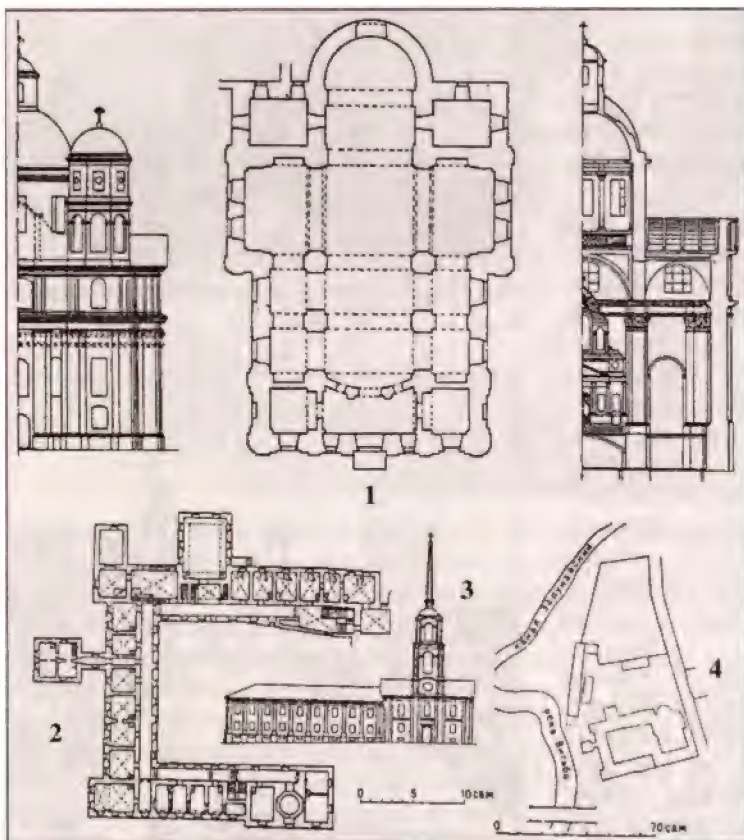
Вид с Замковой горы на Иезуитский коллегиум.

Иезуитский храм сооружен в виде крестово-купольной двухбашенной базилики. Одной из особенностей объемно-пространственной композиции здания выступала большая ширина центрального и поперечного нефов при общей компактности плана; второй — применение под куполом высокого восьмигранного барабана с окнами-люнетами необычного силуэта барочного купола, расчлененного горизонтальным поясом-карнизом. Со стороны Иезуитского моста через Витьбу к ней примыкал П-образный в плане коллегиум с рядом жилых, учебных и хозяйственных помещений. В отличие от храмов Ратушной площади Иезуитский коллегиум завершался высоким куполом, расположенным на световом барабане над средокрестьем храма. Кроме того, башни выше здания костела были не квадратными, а восьмигранными. Торцы трансепта завершались фигурными щитами, похожими на щит между башнями на западном фасаде. В целом архитектура коллегиума несла на себе печать виленского барокко, особенно в части башенного ансамбля, включающего (кроме храмовых) и высокую башню здания духовного управления. В башне управления, к примеру, находились часы, циферблат которых располагался в овальном отверстии у ее основания. В двух верхних ярусах башни висели колокола. В 1843 г. завершения башни и костела были перестроены. Если судить по акварелям И. Пешки, они преобрели сложные фигурные завершения. Ярусы башни духовного управления постепенно уменьшались по высоте, что придавало ей определенную динамическую направленность вверх. Кроме завершающего креста сочлененные по углам пилястры несли на уровне второго яруса башни и дополнительные кресты, усложнявшие силуэт здания. В 1872 г. башня на здании духовного управления была уничтожена.

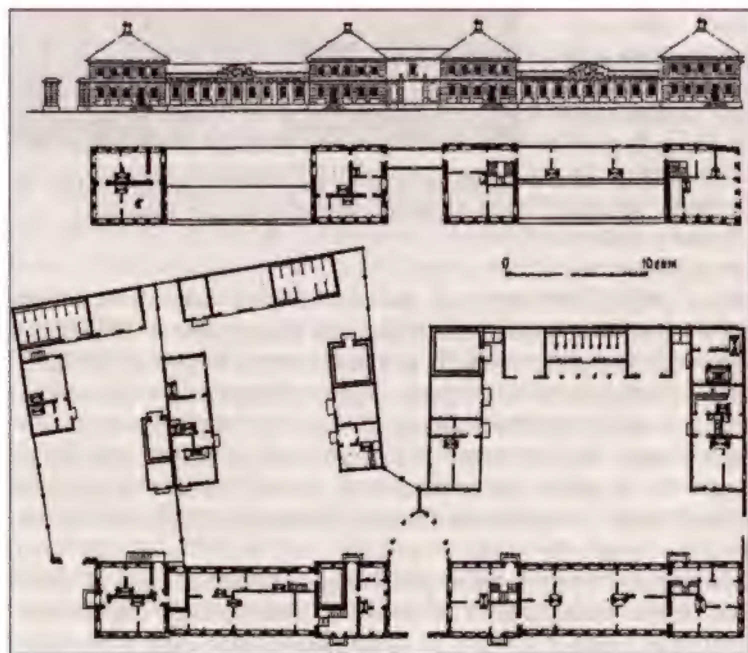


И.Пешка. Вид на ратушную площадь от Иезуитского моста. Фрагмент акварели.

Построенный раньше храмов Ратушной площади монументальный и сложный по силуэту иезуитский храм представлял собой логическое завершение перспективы площади, сформировавшейся лишь в 1770-е гг. (первоначально перед фасадом



Иезуитский коллегиум в Витебске. Чертежи 1841 г.: 1 — фасад, план и разрез костела; 2 — план первого этажа; 3 — западный фасад коллегиума; 4 — генеральный план.



Почтовый, воеводский и комендантский дома в Витебске. Фасад, план первого и второго этажей.

храма площади не было, и храм венчал осевую линию, идущую от Верхнего замка). Именно в это время, после частичной срезки горы Верхнего замка, потерявшего свои оборонительные сооружения, были возведены сначала торговые ряды, а позже административные здания. На одном из планов Витебска, выполненном в начале 1770-х гг., значится здание с названием «полиция, воеводский и почтовый дворы». Эти здания не могли соперничать по высоте ни с духовным управлением, ни, тем более, с иезуитским костелом. Они были значительно ниже последних, что лишь подчеркивало архитектурную вертикальность храмовых башен. Однако по длине они были приблизительно равны коллегиуму и создавали вместе с ним вытянутую прямоугольную площадь, находящуюся перед мостом и Ратушной площадью. С постройкой торговых и административных зданий рядом с коллегиумом было создано что-то вроде филиала главного рынка, сконцентрированного на Ратушной площади.



Успенский собор. XVII—XVIII вв.

Административные здания образовывали симметрический комплекс. Двухэтажная почтовая станция, построенная в 1772 г. по типовому проекту архитектора И. Старова, соединялась одноэтажными постройками со зданиями полиции и воеводским двором. Одноэтажные соединительные здания были похожи на галереи и увенчивались сложными картушами. Простенки двухэтажных домиков расчленял плоский руст. И, думается, права Е.Д. Квитницкая, считавшая, что все здания больше походили не на административное сооружение, а на единое здание дворца.

Новая Соборная площадь, сформировавшаяся в центре Витебска, дополнила ансамбль Ратушной площади, создав два параллельно существующих звена площадей, расположенных в самом центре города. При этом здания, возведенные в разное время и под влиянием различных архитектурных течений, не потерялись, но и не создавали видимость скученности, ограниченности городского пространства. Каждое монументальное сооружение хорошо просматривалось как изолированно от других, так и в комплексе с ними. Ритм вертикальных (высотных) и горизонтальных панорам (составляющих единое архитектурное пространство) не нарушался, а, напротив, формировал впечатление единой стилистической связи разных времен, мастерских почерков и влияний. Ансамбль Соборной и Ратушной площадей в Витебске — это один из уникальных примеров градостроительного мастерства зодчих в позднем средневековье.

Костел базилианского монастыря (с 1799 г. стал православным Успенским собором) представлял собой 5-нефовую крестовую базилику с трансептом и двумя башнями на главном фасаде и была самым высоким храмом (около 45 м) в Витебске. Достоинства костела начинаются с главного фасада, имевшего сложную композицию с преобладанием трехчастевого вертикального членения. Центральный неф с полуколоннами и пилястрами сочетался с двухъярусным ризолитом и завершался высоким барочным фронтоном. Три центральных пролета объединяла по-

4. Зак. 279.



И.Пешка. Успенский собор над застройкой Подеинской улицы. Фрагмент акварели.

луцилиндрическая апсида. Развитыми фронтонами завершался и трансепт на южном и северном фасадах храма. Боковые (трехъярусные) башни главного фасада в плане соответствовали двум крайним нефам, которые были решены как самостоятельные молельни, раскрытые к центру.

При движении к главному нефу увеличивались и ширина, и высота пространства. Одновременно уменьшалось сечение столпов и простенков, ибо наружные стены и особенно пилоны, разделявшие молельни, выполняли роль контрофорсов, воспринимавшихся как распоры центральных пролетов.

Главный фасад, обращенный к Западной Двине, имел сложную систему горизонтальных и вертикальных членений. Заглубив центральный неф, выдвинув вперед башни, архитектор соединил их криволинейной в плане стеной промежуточного нефа, что позволило достигнуть большей выразительности, удачно вписать экстерьер храма в окружающее пространство.

По высоте главный фасад делился тонкопрофильным карнизом на три яруса. Первый ярус соответствовал крыше крайнего нефа, второй, опоясывающий весь храм, подчеркивал сечение крестообразного плана на уровне верха главного нефа и третий — определял состояние вильчика крыши. При этом при движении вверх высота ярусов уменьшалась.

В вертикальном членении также выделяются три яруса. Для первого характерны сдвоенные полуколонны коринфского ордера, обеспечивавшие дополнительную устойчивость нагруженной стене и характеризовавшиеся богатой пластикой. Второй ярус декорировался сдвоенными пилястрами того же ордера (просматривается сложный метрический ряд членений и пластических средств). Третий ярус выделялся, во-первых, тонкими спаренными пилястрами на фигурном щите, завершавшем стену центральных нефов, во-вторых, валютами на углах башен и, наконец, фрагментами разрезанного на отдельные части карниза (подобие самостоятельных «всплесков»). Главным композиционным ядром бокового фасада была развитая по вертикали стена поперечного нефа, подчеркнутая огромным окном и фигурным щитом фронтона. Художественно-архитектурные особенности храма делают его одним из выдающихся памятников позднего белорусского барокко.

Крытым переходом с южной части стороны костел соединялся с жилым монастырским комплексом, в котором размещались монашеские кельи, философская студия для монахов и школа для шляхетских детей. Возможно, здесь находилась и типография: в 1768 г. витебские базилиане получили право на перенос типографии из Вильно в Витебск. Комплекс базилианского монастыря имел главенствующее положение в системе общегородских доминант, служил ориентиром для многих участков города, улиц и дорог, был виден с большого расстояния. С 18 июля

1799 г. по приказу императора Павла костел и монастырь перешли в ведение православной церкви. После освящения, состоявшегося 30 августа 1799 г., Успенский собор стал одним из ведущих православных храмов города Витебска. Историк Витебска А.М. Сементовский, видевший Успенский собор записал: «Успенский собор принадлежит к небольшому числу тех православных храмов, которые, поразив с первого раза глаз наблюдателя величеством своей архитектуры, строгой соразмерностью частей и красотой месторасположения, навсегда сохраняют о себе то же приятное впечатление. Мы всегда любовались и его легкими игольчатыми башнями, и его величественным порталом, и его соразмерным куполом, и всем этим вместе. Особенно красив этот храм, когда лучи солнца на заходе прорвутся сквозь огромные окна главного входа и купола и обольют своим золотым блеском иконостас и стены». А министр народного просвещения и обер-прокурор Святого Синода граф Д.А. Толстой, когда впервые увидел собор, впечатленный, вымолвил епархиальному архитектору, сопровождавшему его: «Научитесь строить храмы так надежно, легко, величественно и хорошо, как сделан этот храм!»

В XVIII в. в Витебске были также построены монастыри тринитариев, мариовиток (в 1749), костел и монастырь пиаров (в 1751—1753). С конца XVIII в. известен костел Святой Варвары (ныне действующий). О пиарском комплексе можно добавить то, что здесь находилась пятилетняя школа, известная своим школьным театром (к примеру, уже в 1765 здесь была поставлена трагедия ксендза Ю. Кушеля «Артаксар»). О том, почему пиарский костел не стал широкоизвестным в истории витебской архитектуры, можно судить по воспоминаниям известного российского деятеля первой половины XIX в. Ф. Булгарина. Он писал: «Пиарские школы противодействовали иезуитскому воспитанию».

После перевода пиаров из Витебска в Полоцк их здания сначала были переданы греко-российскому духовенству Маркова монастыря, а в 1833 г. по указу Николая I здание передали местным немцам евангелическо-лютеранского вероисповедания. Так в Витебске появилась первая кирха.

Ю.Д. Егоров в своей книге «Градостроительство Белоруссии» справедливо отмечает, что в Витебске XVI—XVIII вв. «важнейшие в градостроительном отношении узлы были заняты католическими монастырями, костелами, коллегиумами, принесшими вместе с верой на витебские улицы и площади новый архитектурный стиль — барокко».

Справедливости ради отметим, что, как и многие другие учебные заведения иезуитов, Витебские коллегиум и школы играли значительную роль в культурной жизни города, подготовке образованных кадров для различных учреждений, как духовных, так и светских. В разное время здесь учились такие известные деятели белорусской и польской художественной культуры, как Ф. Сакович (польский поэт и переводчик второй половины XVIII в., часть произведений которого посвящены Беларуси и Придвинскому краю), публицист С. Лускина, польский поэт и переводчик Я. Мигонович, писатель, поэт и драматург Ф. Княжнин [известны его трагедии «Гектор», «Мать-спартанка», опера «Цыгане», сборники «Поэзия» (т. 1—3, 1777—1783 гг.), «Стихи» (1783), «Любовные стихи или песни в анакреатическом роде» (т.1—2, 1799)], поэт и драматург, философ и историк Н. Мусницкий и др.

Ко второй половине XVIII в. завершается формирование позднефеодального г. Витебска, который к этому времени, развиваясь по обеим берегам Западной Двины, получил сложную, но целостную архитектурно-планировочную структуру. Если в прежние времена на территории каждого замка существовал как бы самостоятельный планировочный центр, то с разрушением оборонительных укреплений, разделявших город на 3 части, начал складываться единый общественно-



И.Пешка. Панорама Задвинья. Фрагмент акварели.



И.Пешка. Вид на застройку Замковой улицы с Заручавья.

культурный центр Витебска с целостным комплексом центральных площадей. «Такое градостроительное явление в допроектном периоде, — считает Ю.Н. Кишик, — можно объяснить только тем, что средневековый город развивался как самоорганизующаяся система. Старые ее элементы, будто живые клетки, делились и передавали часть функций новым образованиям. Архитектурная преемственность помогала выбирать и закреплять все лучшее в новых объемно-пространственных формах». Важную роль играли и природные условия, усиливающие архитектурный эффект, основанный на умелом соединении массивов зданий и свободных территорий, с одной стороны, и горизонтальной рядовой застройки и выразительных вертикальных акцентов с другой. Кажется, что именно Витебск имел в виду Н.В.Гоголь, который в очерке «Об архитектуре нынешнего времени», писал: «Город на возвышенности менее требует искусства, потому что там природа работает уже сама: то подымает дома на величественных холмах своих и кажет их великанами из-за других домов, то опускает их вниз, чтобы дать вид другим... В таком городе можно менее употреблять разнообразия... Нужно наблюдать только, чтобы дома показывали свою вышину один из-за другого».

Развитие Витебска шло в двух направлениях — северном, за границы бывшего Взгорского замка, и южном, за территорию бывшего Нижнего замка. Как свидетельствуют документы, это был далеко не бесконтрольный процесс. Например, уже в середине XVI в. по инициативе королевской власти произошло перемещение части городских строений Нижнего замка на Взгорье для образования там нового укрепленного поселения как части города. Здесь была построена новая при-

стань, находилось место постройки судов. По данным инвентаря 1641 г., на Взгорском посаде насчитывалось 150 домов, в Задунавском — 29, в Заручавском — 34, Слободском — 121 и Русской слободе — 24.


Витебская ратуша.

Не отставала в своем развитии и Задвинская часть Витебска, активное заселение которой началось в XIV—XV вв., что связывается с оживлением торгового пути по Западной Двине. Разреженная застройка плоской территории, прилегающей к Двине, красиво расчленялась несколькими вертикальными акцентами — храмовыми куполами и башнями Симеоновской, Ильинской и Петропавловской церквей. Старая Симеоновская церковь представляла двухсрубное деревянное сооружение, состоящее из прямоугольного в плане основного объема и алтарной части, завершающихся двускатными крышами. Центральный объем венчался высокой сложной по форме купольной башенкой с декоративным крестом (церковь известна по «Чертежу города Витебска 1664 года»). В конце XVIII в. на месте старой деревянной была возведена каменная церковь Симеона Столпника (или Богоявленская), от которой до наших дней осталась ровная площадка с укрепленными склонами на берегу Западной Двины.

Главную роль в магистральном обеспечении городской жизни играла Великая (ныне Замковая) улица. Общественный центр Витебска находился в левобережной части города и состоял из двух площадей, соединявшихся между собой Завитебным мостом через реку Витьбу. Одна из площадей — Ратушная (на территории бывшего Взгорского замка) сформировалась как торговый центр. Ее ансамбль составляли городская ратуша с прилегающими к ней гостиным двором и торговыми рядами (6 магазинов — соляные, 24 — мясные и т. п.), а также Введенская и Воскресенская церкви и монастырь бернардинцев (1737—1768), который состоял из костела Святого Антония, построенного в стиле позднего барокко, трехэтажного монастырского корпуса и хозяйственных построек. Из всего комплекса сооружений до нашего времени сохранилась городская ратуша (1775) — памятник позднего барокко (декор и объемная композиция башни) с элементами классицизма. Сначала это было двухэтажное прямоугольное в плане здание с четырехъярусной башней (ранее завершалась шпилем). Главный фасад ратуши декорирован плоскими пилястрами на высоту двух этажей с прямоугольными окнами на первом и арочными на втором этажах. Ярусы башни украшены пилястрами, валютами, карнизами, на верхнем ярусе — часы. Вокруг башни размещался балкон — хорошая наблюдательная площадка. Второй этаж со стороны гостиного двора окружала открытая галерея. Подобные детали не просто подчеркивали важное значение ратуши в жизни города, но и повышали ее пространственное влияние на городскую застройку. Здание неоднократно горело (в 1680, 1708, 1733, 1752) и перестраивалось. В 1833 г. на башне высокая шатровая крыша была заменена наблюдательной



И.Пешка. Здание ратуши в застройке центральных площадей.

площадкой с небольшой ротондой. В 1873—1875 гг. проведена внутренняя реконструкция, после чего на втором этаже разместилась городская дума, а на первом — полицейское управление. В 1911 г. был надстроен третий этаж.

Композиция башни базируется на принципе контрастного противопоставления низкого, двухэтажного, мало декорированного корпуса и высокой, четырехъярусной, насыщенной пластикой башни. В настоящее время в бывшей ратуше находится Витебский областной краеведческий музей.

Вторая площадь — Соборная (на территории бывшего Нижнего замка) по своей застройке была более простой: ее восточную сторону занимал комплекс иезуитского коллегиума (1716—1731), а западную — здание, в котором размещались полиция и почтовый двор. Открытая пространственно-развитая композиция площадей, дополняемая башнями ратуши, церкви и костелов, создавала художественно-выразительный силуэт городского центра.

Основная городская ось (бывшие улицы Смоленская и Гоголевская, ныне улица Ленина) проходила через всю левобережную часть города параллельно Западной Двине. Однако она не была единственной. Ее как бы повторяли еще две линии, шедшие вдоль Западной Двины, а также улица Подвинская (ныне Толстого), плавно изгибающаяся вдоль течения Витьбы и ведущая к переправе через Двину. На левом берегу цепь доминантных объемов создавали фарный (Доминиканский) костел, церкви Благовещения, Рождества Христова, Воскресенская, Заручавская, синагога; на правом — церкви Ильинская, Симеоновская, Николаевская, Покрова Богородицы, костел пиаров. Культовые сооружения играли важную роль в формировании других композиционных центров города — на Песковатике (церкви Бориса и Глеба и Троицкая), Юрьевой горке (Юровская церковь), Марковщине (ансамбль Маркова монастыря) и др.

К концу XVIII в. здания центральной части Витебска (и здесь нельзя не согласиться с Т.И. Чернявской) по своим стилистическим особенностям составляли единый ансамбль (сформировался под непосредственным влиянием мастеров западноевропейского ренессанса), который можно отнести к лучшим памятникам позднего белорусского барокко, в его варианте «виленского барокко».

Для последнего характерны, с одной стороны, сложность и художественность силуэтов зданий, стройность их многоярусных ажурных башен, декоративность пилястров и полуколонн, разорванность антаблементов и карнизов главных фасадов, наличие аттиков в виде пирамидальных резных столбиков, валют или гребней и узорных, сложных по рисунку лепных оконных обрамлений, придававших глав-

И.Пешка. Застройка улицы Смоленской.



ному фасаду пространственную структуру; с другой, проявление в композиции и планировке костелов и монастырей древнеславянских и местных строительных и хозяйственных традиций (например, «система несовпадающих членений», т. е. систематическое нарушение конструктивной схемы крестово-купольного храма смещением лопаток относительно внутренних столпов в целях достижения художественного эффекта фасадов), что выгодно отличало их от западноевропейских канонов. Эта связь прослеживается прежде всего в простоте объемов и суровости силуэтов, приземленности форм и произвольной трактовке архитектурных и декоративных деталей и т. д.

Еще одна особенность витебского архитектурного ансамбля заключается в том, что в некоторых сооружениях (например, в костеле базилианского монастыря) вместе с барокко присутствуют элементы архитектуры классицизма. Такое взаимодействие объясняется как продолжительностью строительных работ, так и частичными перестройками зданий в конце XVIII — начале XIX в.

Новые культовые здания в Витебске выполняли социально-эстетическую функцию мемориальных сооружений. Это мы отмечаем и как явление культурного прогресса, и как факт, благоприятствующий творческому содружеству витебских мастеров-строителей с их итальянскими коллегами, пребывание которых в Витебске способствовало обновлению и обогащению белорусской архитектурной традиции. «Прошли столетия, — рассуждает А.М. Сементовский, — исчезли некогда известные деятели Витебска, разрушились возведенные ими памятники... и земля, как добрая мать, приняла в недры свои все, от нее же рукой человека взятое, с могильным молчанием сохраняет его для дальнейших потомков, которые, может быть, через несколько столетий потребуют от нее ответа о прошлом».

Есть свидетельства, что в середине XIX в. городские власти попытались оживить пустующие в центре города территории — на Замковой горе был высажен сад, создана площадка для гуляний размером 60 × 130 м. Открытие и первое гулянье на восстановленном месте состоялось 29 июня 1845 г. Однако уже в следующем десятилетии она снова пришла в запустение, а в конце XIX в. Замковая гора была окончательно срыта.

До нашего времени основные памятники городской архитектуры, к сожалению, не сохранились — одни разрушены временем, другие — не уцелели в Великую Отечественную войну. Остатки зданий были снесены в послевоенные годы.

Вот как вспоминает взрыв Успенского собора в 1935 г. генерал П.Г. Григоренко, бывший в те годы командиром подрывников: «Ровно полтора месяца заняла подготовка взрыва. Но зато взрыв превзошел все ожидания. Взрыва в привычном понимании не было. Только гул и трескотня сыплющихся сверху кирпичей... Храм просто осел, издав протяжный стон, и превратился в груду кирпичей. Именно кирпичей, а не обломков стен. Взрыв мы произвели на рассвете. И вот я стою у огромной кирпичной кучи и, честно сознаюсь, любуюсь своей работой, тем, как красиво взорвано: подъезжай машина и прямо из этой кучи бросай кирпичи в машину. И никому, мне в том числе, в голову не пришло, что на этом месте был шедевр архитектуры и место духовного общения людей с Богом. Забыв об этом, мы любовались горой кирпичей.

Витебский горсовет расчувствовался и премировал (сверх договорных сумм) меня и подрывников «за отличное качество взрыва, обеспечившее сохранность жилого дома» (жилой дом размещался от собора на расстоянии 12 м — *Ю.Р.*).

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Содержащиеся в различных источниках свидетельства дают нам определенные знания о развитии в средневековом Витебске такого вида изобразительного искусства, как живопись, которая, как и вся художественная культура того времени, была дуалистичной, несла в себе сочетание религиозного и светского начал. Практически все известные с конца XIV и до конца XVIII в. живописные произведения находились в стенах церквей и монастырей. В то же время в традиционный сюжетный набор росписей (библейско-евангельские сюжеты) вплетаются портреты гражданских лиц, государственных деятелей. Они, как правило, обогащены конкретно-историческими и этнографическими деталями, несут на себе печать не только традиционного (византийского), но и нового, западноевропейского искусства, эмоциональной экспрессии художника. Не будет преувеличением сделать вывод, что в условиях жесткого религиозного давления, особенно во второй половине XVII и XVIII в., витебские мастера (например, монахи Григорий, Артемий, художник Петр Рутковский) через духовную живопись, через работу в культовых зданиях шли к становлению национальной художественной школы.

В живописи того времени можно условно выделить два направления: композиционное и портретное. Что касается последнего, то оно трактуется некоторыми исследователями как «своеобразный мосток между прошлым и современностью для тех, кто стремится заглянуть в глубь столетий».

Одним из наиболее ранних (пожалуй, самым первым) известных произведений, которым присущи элементы светского искусства, созданных витебскими мастерами на рубеже среднего и позднего средневековья, является портрет князя Ольгерда и его жены Ульяны в замковой церкви Витебска, выполненный неизвестным придворным художником в византийской манере. А.П. Сапунов в «Витебской старине» свидетельствует: «Я сам видел портрет Иулианы (жены Ольгерда. — *А.Р., Ю.Р.*), древнего письма, где она изображена вместе с мужем своим Ольгердом. Портрет этот находится в древней, на каменном фундаменте, церкви, в Верхнем замке. Замок этот и башни построила из камня сама эта княгиня...» Комментируя эту запись, А.П. Сапунов заметил, что показ ктиторов на стенах церквей представляет обычное для того времени явление.

Интерес и внимание историков и искусствоведов (их, правда, в средние века не выделяли в качестве самостоятельного направления в науке) привлекал портрет одного из известных российских деятелей первой половины XVI в. Ивана Шуйского (в 1534 г. он оставил Москву и поселился в Витебске). Кстати, российские и белорусские искусствоведы относили это полотно к числу первых на Беларуси и второго в Витебске белорусских портретов. Портрет Шуйского находился в церкви Святого Спаса («за Витьбою на посаде Взгорском в пирожном ряду»). Имеющиеся репродукции позволяют оценить художественное мастерство автора, его стремление к постижению психологии, внутреннего состояния героя: И. Шуйский изображен в момент трагический — его рука, прижатая к груди, свидетельствует о душевной трагедии человека, эмоционально-чувственном осмыслении им прожитого и пережитого, деяний и поступков. Психологизация личности дополняется детальным изображением костюма, характерного для XVI в. Здесь и высокие задние воротники («козиры»), расшитые золотом и жемчугом на фоне аксамита и парчи, и специфические швы на плечах костюма (по аналогии с венгерской делией), и подобие костюма Шуйского костюмам русской легкой кавалерии (можно сравнить с живописными произведениями, посвященными битве под Оршей в 1514 г.), и др. В портрете И. Шуйского налицо индивидуальная неповторимость авторского почерка, стремление художника выйти за рамки господствовавших стилевых норм и правил. Примерно в это же время с Витебском соотносится имя живописца Якуба Бретцера (1660—1733). В 1731—1732 гг. в Витебском иезуитском костеле Я. Бретцер выполнил росписи карнизов и капители, создав образы Святого Андрея Боболи и Святого Тадеуша.

И еще один пример — портрет Александра Корвин-Гонсевского, основателя витебских костела и коллегиума иезуитов. Его автор — известный восточноевропейский художник конца XVII — начала XVIII в. Леонтий Тарасевич (многие дореволюционные и современные авторы считали, что он «западнорусского», т. е. белорусского, происхождения). В данном конкретном случае для нас важен факт обращения художника к витебской истории. На портрете — молодой аристократ в момент триумфа, изображенный в обрамлении лаврового венка — знака признания заслуг. Портрет носит светский характер, оформлен богатым барочным декором. Он интересен и тем, что несет информацию о синтезе искусств, их постоянной (может быть, не всегда очевидной) внутренней связи. В окне замка, на фоне которого создан портрет А. Корвин-Гонсевского, видно его «детище» — иезуитский костел во всем великолепии и богатстве архитектуры барокко.

Нельзя не вспомнить и такого художника, мастера миниатюры XVII в., как Иоанн Ропалевский («Витебский»), оформившего для Иоанна-Богословской церкви «Иллюстрированный нотный ирмолой» (1741). Художник создал для «Ирмолоя» около 30 художественных заставок. В эту же рукопись он вставил такие художественные миниатюры, как «Рождение Христа» (1700) и «Двенадцатилетний Христос в Иерусалимском храме среди учителей» (1741). Обе они исполнены в более свободной манере, чем того требовала официальная христианская иконография, что свидетельствует, с одной стороны, о развитых композиционных способностях художника и проникновении в религиозное искусство реалистических светских мотивов, с другой. Свои творения И. Ропалевский сопровождал надписями, сначала на старобелорусском и польском языках, а после того, как в 1696 г. в Речи Посполитой белорусский язык был запрещен, надписи стали выполняться на польском и латинском языках. Другие произведения И. Ропалевского («Матерь Божья Милостивая», «Щедрость Иоанна» и т. п.) выполнены в стиле восточно- и западнославянской иконографии.



П.Игнатович. Успокоение бурлящего моря. Роспись Троицкой церкви Маркова монастыря. 1690 г.

Однако наиболее ярким памятником живописи этого периода выступают росписи деревянной Троицкой церкви Маркова монастыря. Можно лишь сожалеть, что современники не имеют возможности увидеть великолепную цветовую гамму, четкость и гармонию линий, изящество и экспрессию рисунков. Историко-литературные фрагменты, дошедшие до наших дней, свидетельствуют: «Стены церкви были полностью расписаны, от самых верхних купольных точек — и в храме, и в алтаре — до самого пола не остается буквально ни одного вершка без священных изображений». Небезынтересно и то, что сама техника росписей была неординарной — расписывалась не стена, а наклеенное на нее полотно. При этом композиции (от двух до трех и более метров) как бы окантовывались рисованным прямоугольным обрамлением. Они были насыщены растительным орнаментом и содержали надписи на древнеславянском языке.

Авторы книги «Витебский Марков Свято-Троицкий мужской монастырь», вышедшей в Витебске в 1887 г., подсчитали, что в настенных росписях содержалось 10 изображений святых и 158 композиций. Почти все композиции многофигурные. Персонажи поданы в сложных ракурсах, динамично, с индивидуально-образной характеристикой. Вот, к примеру, одна из них — «Женщина, даруются тебе грехи твоя». Посередине композиции — длинный светло-серый стол, на котором находится домашняя утварь (медные овальные тарелки, нож). За столом по овалу сидят пятеро; с правой стороны стола растерянный Христос, руки его разведены в стороны, голова чуть опущена вниз. В центре композиции на переднем плане коленопреклоненный человек, возможно, женщина в длинном одеянии. Лицо изображено в профиль, но прочитать его нельзя — одно темное пятно. Рядом с Христом седой старец, протянувший к этой фигуре левую руку и что-то говорящий Христу. Образ старца достаточно интересен. Его динамичное и живое лицо, повернутое к Христу, возбуждено. Седые волосы, густые и курчавые, переходят в бороду клинышком. Одет он в светлую рубаху, похожую на жупан, на правом плече едва просматривается накидка. Этот образ оживляет все действие. Сзади центральной фигуры — молодой апостол Иоанн. Правой рукой он указывает на старца, сидящего за столом спиной к зрителю. Лицо Иоанна выразительное, нос длинный с горбинкой, волосы темные, кучерявые, короткие. Изображение почти портретное. Далее за ним сидит пожилой апостол (предположительно Павел), лицо которого повернуто в сторону Христа, а левая рука — к старцу. Есть еще один персонаж — старец, плотно закутанный в верхнюю одежду. Лицо его изображено в профиль, а вся фигура — со спины. Эта композиция, как и некоторые другие, как



П.Игнатович. Притча о добром пастыре. Роспись Троицкой церкви Маркова монастыря. 1690 г.

бы раскрывала противоречивую двуликость действительности, показывала, что она в равной степени заключает в себе и возможности ада (наказания), и возможности рая (прощения).

В росписях Троицкой церкви великолепно проявилась диалектика местных (полоцких, витебских) и европейских, барочных традиций; наряду с драматургией барокко в каждом рисунке прослеживаются черты белорусского орнамента, быта, народного художественного миропонимания. На наш взгляд, произведения такого рода, несмотря на их живописный натурализм, были пронизаны личностным художественным темпераментом постижения быта, а значит, обладали большой жизненной достоверностью, активно воздействовали на чувственную и эмоциональную сферы верующих, заставляя их постоянно ощущать зыбкость границы, отделяющей сакральное от обыденного. Именно такого рода произведения способствовали развитию художественной практики, формированию основополагающих положений национальной эстетической мысли.

Уместно сослаться на мнение об этом произведении, высказанное великим русским художником И.Е. Репиным. Он считал, что живопись Маркова монастыря создана очень талантливыми народными мастерами. К счастью, время донесло до нас их имена. Это художник Павел Игнатович и его подмастерье — крепостной Огинских Иван, сын Сергеев.

Архивные материалы свидетельствуют, что витебские «живописных дел мастера» пользовались авторитетом и спросом в сопредельных с городом землях, приглашались на работу в Москву, Смоленск, другие города. Многие уезжали, но некоторые не покидали родину даже тогда, когда на то были предписания великих государей. В «Отписке витебского воеводы Н.М. Боборыкина в Оружейную палату об отсылке в Москву разных дел мастеров» от 4 мая 1660 г. читаем: «А иконописца, государь, Фетьки ... к тебе, великому государю, мы, холопы твои, не послали, потому что в Витепску в городе иконник Фетька один человек..., а к тем иконы вновь пишет и старые починивает он, Фетька... И чтоб ты, великий государь ... того Фетьки иконника ... из Витепска взять не указал для церковного строения иконного письма».

Что касается декоративно-прикладного искусства, то оно представлено достаточно широким спектром видов, получивших свое развитие благодаря созданию профессиональных цехов, действовавших по принципу специализации труда. В средневековом Витебске преобладали мастера по обработке металла (оружейники, ювелиры, чеканщики, литейщики и др.), резчики по дереву, кафельщики, стеклодувы, ткачи, сапожники, овчинники, гончары, кожемяки, мастера-ценники и др. Господствующее положение здесь занимала цеховая организация ремесла (первоначально ремесленные объединения в Витебске назывались братствами, в отличие, например, от Полоцка и Могилева, где было принято название «староства»). В отношении развития металлообработки заслуживает внимания выписка из письма Смоленского воеводы в Витебск: «... приказано в Смоленске и Смоленском уезде построить рудки, а рудных мастеров в Смоленске и Смоленском уезде нет, есть же рудных дел мастера в Витебске и Витебском уезде...»

Витебские мастера ковали золотые, серебряные и медные сосуды, украшая их резьбой, чеканкой, драгоценными камнями, эмалью, филигранью; отливали колокола с растительным орнаментом, фигурками зверей и надписями, оловянные кружки, блюда; насекали золотом и серебром, инкрустировали перламутром оружие, гранили и алмазы. В 1984 г. в ходе раскопок в Витебске археолог Т.С. Бубенько обнаружила свидетельства развитости искусства пластики конца XV — начала XVI в. — четырехконечный костяной крест (6,9 × 4,1 см), изготовленный из пластины толщиной 0,85 см в технике выступающего рельефа. На кресте четко обозначены шесть частей, в которых воссоздаются сцены жизни и мучений Спасителя. Древний художник, следуя канонам православной иконографии, в среднекрестии расположил сцену «Распятие», над ним — образ старозаветной Троицы, рядом расположены коленопреклоненные Богородица и Иоанн. Чуть выше находится композиция «Успения Марии» с Петром и Павлом по сторонам и Христом в центре. Справа от центральной фигуры расположен «Вход Господний в Иерусалим», слева, предположительно, «Сошествие в ад» (есть надпись «СШЕСТ»). Нижнюю часть ствола (передней части) занимает композиция «Преображение» с фигурами стоящих на коленях Ильи и Моисея. Ограниченный размерами изделия, мастер-художник пользовался укороченными пропорциями, подавал изображения обобщенно, сокращая количество обязательных участников классических библейских сцен.



Энкалпион 14 в. с Нижнего замка.

Обратная сторона креста интересна соединением вместе образов таких проповедников христианства, как святые Николай, Сергий и Никон Радонежские. Как считает Т.С. Бубенько, древний художник был не в ладах со знани-

ем иконографии, пластики, основ графики, не смог справиться с пропорцией фигур, допустил другие неточности. Он не был профессионалом, но стремился донести до верующих основные атрибуты и образы православной христианской теологии.



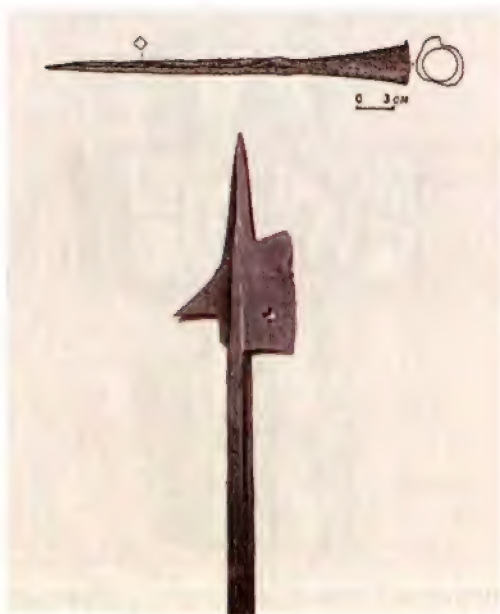
Наперстный крест из кости. Обратная сторона. Конец XV — начало XVI в.

Еще одним примером искусства мелкой пластики XV — XVI вв. может служить четырехконечный нагрудный крест, найденный во время археологических раскопок в Верхнем замке в 1978 г. (археологи М.А. Ткачев и Л.В. Колединский). Его размер 7 × 4 × 0,3 см. Крест отлит из меди в односторонней форме и содержит примеси олова, свинца, цинка и серебра. Он украшен сценами из Евангелия, выполненными в технике углубленного рельефа. В верхней его части — изображение Троицы, в центральной — распятие с коленопреклоненными, слева и справа библейские сюжеты. В нижней части креста изображение Преображения Господня и сошествие святого духа на апостолов. Каждый сюжет находится в арочном обрамлении. По мнению авторов находки, витебский крест принадлежит белорусской школе художественного литья.

О развитии в Витебске техники филиграни, способствовавшей созданию ажурных, богато рельефных вещей, свидетельствует металлический с финифтью оклад Евангелия 1508 г. из Благовещенской церкви. Четыре угольника образуют миндалевидную рамку. Средник, вероятно, был утерян к середине XIX в. (в таком виде и зарисовал его художник Д.М. Струков).

В угольниках изображены символы евангелистов — бык, лев, орел, ангел. Вытянутые фигуры даны в красивых ракурсах, с особой деформацией формы, что придает им определенную тонкость и изящество. Композиция оклада восходит к новгородским окладам XIII в., которым приписывается лиможское происхождение. Правда, между лиможскими окладами и окладом из Благовещенской церкви есть отличия как в характере, так и в композиции рисунков. В витебском окладе явно ощущается стремление к декоративной узорчатости, что характерно для народного стиля. Хотя возможность того, что весь оклад мог быть лиможским, не исключается. Е.М. Сахута и В.А. Говор считают, к примеру, что витебский оклад мог быть изготовлен в более ранние времена, а в 1508 г. доски старого оклада могли быть использованы для переплета нового Евангелия. Но даже и в этом случае витебский оклад мог оказывать определенное влияние на творчество витебских ювелиров, побуждая их к поиску новых решений в технике финифти и филиграни.

Вызывает интерес и техническое решение витебского оклада. Позолоченные фигуры; тонкие квадратная и миндалевидная рамки и радуга проложены зелено-бирюзовой эмалью; венцы и розетки фона — голубого цвета; по фигурным вырезам рамок наложены белая и голубая эмали, размещенные на синем фоне. Контрастное сочетание синего, голубого, зеленого, золотистого цветов способствует



Оружие: 1) наконечник копья 15 в.; 2) алебарда 15 в.

максимальному выявлению цвета и гармоничному соотношению цветовых пятен. Здесь применена техника выемчатой эмали, использовавшаяся в то время и в прикладном творчестве Руси, где также были распространены зеленые, синие, голубые и белые тона.

Изделия, изготовленные в городе над Западной Двиной, по своим технологическим и эстетическим характеристикам были известны за пределами белорусских земель, вызывая удивление и восхищение уровнем мастерства. К середине XVII в. в Витебске сложилась местная школа декоративно-прикладного искусства, ведущие представители которой после 1654 г. были приглашены на работу в Московское государство. Среди них оружейники Аникей Карпов, Николай Мартынов, резчики по дереву Филипп Тарасов, Кирилл Толкачев, Самойло Богданов, Яков Иванов (Якушка), Давыд Павлов, Данила Кокотка, Иван Дракула, Якуб Погорельский, Константин Андреев, Данила Григорьев и др. Широкое распространение получают изделия витебских литейщиков (предметы церковного и гражданского употребления — надмогильные плиты, кресты, ограждения могил), а также предметы интерьера и домашние приспособления. Из XVII в. известна выполненная витебскими мастерами в технике штамповки и тиснения бронзовая икона «Пророк Илья» из Ильинской церкви. Она имеет довольно сложное композиционное построение: в центре — пророк Илья на своей колеснице с крылатыми лошадьми, сеющий молнию и дождь. Внизу — старец, благодарящий Илью за ниспосланное благо иметь живую, цветущую природу. По обеим сторонам композиции размещены девять в овалах сюжетов, отображающие жизнь и деяния пророка. Все изображения отличает высокая техника исполнения и хорошее знание технологии металла.

Есть свидетельства ученых историков, что среди «серебряных дел мастеров», работавших в XVII в. при дворе Московского государя, преобладали уроженцы Витебска и Полоцка. Из 77 сохранившихся фамилий мастеров, «разных чинных дел», внесенных в 1676 г. в переписные книги Мещанской слободы в Москве (место, где преимущественно жили выходцы из Беларуси), 22 человека были из Витебска и 10 из Полоцка, из них 21 были серебряниками (специалисты по скани, чернению, изготовлению изделий из сусального серебра). Л.С. Абецедарский в книге «Белоруссия и Россия» приводит документ, по которому следовало «сыскивать золотого и серебряного дела мастеров и учеников ... их призывать к Москве на жилье». И как подтверждение у советского исследователя Н.Н. Соболева читаем, что весной 1660 г. из Витебска в Москву прибыли 30 мастеров и учеников. Вместе с ними приехала большая группа серебряников и оружейников из Полоцка.

Витебские мастера, приглашенные в Москву, работали над украшением соборного храма Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря на Истре, иконоста-

сов церквей в Измайлово и Донском монастыре, резиденции царя Алексея Михайловича в Коломенском, в Оружейной, Золотой, Серебряной и Мастерской палатах в Кремле (последние были крупнейшими художественно-производственными учреждениями Московского государства). Среди работ, в которых участвовали витебские мастера и их помощники (ученики), особенно выделяется крупномасштабный иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве, состоящий из пяти ярусов с 84 колоннами, ажурно переплетенными виноградной лозой, выполненной в технике флемской (белорусской) резьбы, карнизами и картушами.



Колонка иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве (1683—85), выполненная с участием витебских мастеров.

Назвать конкретные произведения декоративно-прикладного искусства, созданные витебскими мастерами, сегодня достаточно сложно — личное клеймо на изделия начали ставить лишь в конце XVII в. Однако установлено, что витебляне Лука Журин, Василий Быховец, Клим Максимов были известны как лучшие оружейники, Григорий Томкин и Митрофан Юрьев отмечались как мастера «скорых серебряных ковчежных дел», Михаил Белевин получил награды за обучение русских мастеров-медников «серебрить всякие дела», Кирилл Толкачев, Иван Дракула, Самойло Богданов и Данила Кокотка — «костяного дела токари», изделия которых пользовались огромным успехом. К примеру, Самойле Богданову «по указу великого государя и по приказу боярина Богдана Матвеевича Хитрово было поручено изготовить шахматы из слоновой кости: «одни с бердыши со стрельбой люди разные, другие гладкие, точеные». Давыд Павлов принимал участие в создании раки Новгородского чудотворца Саввы Вишерского (1671), а также «сотоварищи делали точеные, обитые бархатом кресла к приезду в Москву восточных патриархов» (в «столярной снасти» Д. Павлова было около 15 различных — больших и малых — инструментов). Кстати, изготовлению рак в XVI—XVII вв. уделялось большое внимание. Они представляли собой своеобразные гробницы-саркофаги, предназначенные для сохранения мощей. В соборах раки выставлялись на видном месте на специальном возвышении и богато украшались резьбой и золотом. На узкой крышке рельефно вырезалась фигура святого в архиерейском одеянии, на боковых поверхностях располагались сцены жизни святого или они декорировались орнаментальной резьбой. Именно в такой манере была выполнена и рака Саввы Вишерского. Работы велись в спешном порядке, даже в праздничные дни. После окончания резных работ рака была позолочена, помещена в покрытый войлоком деревянный ящик (чтобы не повредить резьбу) и перевезена в Новгород. Есть сведения и о витеблянине Данииле Григорьеве, ученике известного резчика по дереву Ипполита (Старца), руководившего резными и столярными делами в Московском Кремле. Сам же Д. Григорьев известен своими иконостасами, шкафами, сундуками. Вместе с Е. Антипьевым и Е. Юрьевым украшал гербами и «резными угловыми столбиками» карету царя Алексея Михайловича. В «Росписи ружью и мастеровым людям за 1667 г.» указана «пищаль винтовая о 12 винтах с долами, по местам золочен(а) и серебрен(а) работы Василия Быховца».

Оружейник из Витебска Лука Журин усовершенствовал технологию изготовления оружейных стволов, о чем в архиве Оружейной палаты сделана запись: «... И с того его лукина образца ... такия ж длинные стволы научилися делать его братья иноземцы ствольныя мастеры и руские. Никифор, Кобелев с товарищами». Небезынтересно заметить, что один из жителей Мещанской слободы — Семен Яковлев из Витебска — занимался книжной торговлей. Сохранились свидетельства о том, что многие из витебских мастеров, не удостоившиеся работы в царских палатах или при царском дворе, украшали дома знати и государственных присутственных мест.

Заметим, что витебские (как и иные белорусские) мастера трудились бок о бок со своими русскими коллегами, совершенствуя свое мастерство и оказывая существенное влияние на развитие русского декоративно-прикладного искусства. Их работой в одно время руководил такой известный русский мастер, как Федор Ушаков.

В документальных материалах сообщается, что многие мастера-белорусы за свою высокохудожественную работу неоднократно получали царские подарки и благодарения. Известный деятель белорусской художественной культуры XVII в. Симеон Полоцкий так воспел мастерство белорусских резчиков:

Множество цветов живонаписанных
И острым хитро длатом изваянных,
Удивляться всех ум принуждает,
Правый бо цветник быти ся являет.

Не будет преувеличением сказать, что витебские резчики (Яков Иванов, Даниил Григорьев, Давыд Павлов и др.) явились соавторами такого уникального явления в декоративно-прикладном искусстве, как «белорусская резь сквозная».

Из многочисленных положительных оценок, данных уровню мастерства белорусских (в том числе витебских) мастеров русскими учеными и специалистами, выделим лишь следующие. По справедливому мнению историка С.В. Бессонова, появление в русском художественном мастерстве расписных изразцов целиком может быть приписано белорусам. Они же активно способствовали внедрению в русскую культуру техники накладной и скульптурно-объемной резьбы, названной флемской — это значит пламенеющей.

История сохранила для нас свидетельства о том, что белорусская сквозная резь развивалась не только в Московском государстве, но и на родной белорусской земле (в Витебске, Могилеве и т. д.). Наиболее совершенным произведением этого жанра в Витебске является иконостас (с элементами горельефной резьбы) Троицкой церкви Маркова монастыря. Несколько иное решение (своеобразную трансформацию) можно видеть в оформлении алтарных царских врат Юрьевской церкви, относящихся к концу XVII в. (сейчас хранятся в Национальном художественном музее Республики Беларусь; НХМ РБ). Резьба этих врат глухая, к тому времени уже вышедшая из моды. С-образные, почти безлистные лозы образуют своеобразные медальоны, внутри которых расположены рельефные резные фигурки святых, несоразмерные побегам. Редкие цветы и листья поданы в готическом духе. Фигуры святых изображены без характерной для барокко динамики и страстности. Люди большеголовые, с тяжелыми лицами и медленными движениями, словно резчик передавал местный типаж в традиционной народной манере.

В подобной стилистике решены западные входные двери Витебской Троицкой церкви. Возможно, они, как и уже упоминавшиеся алтарные царские врата Юрь-

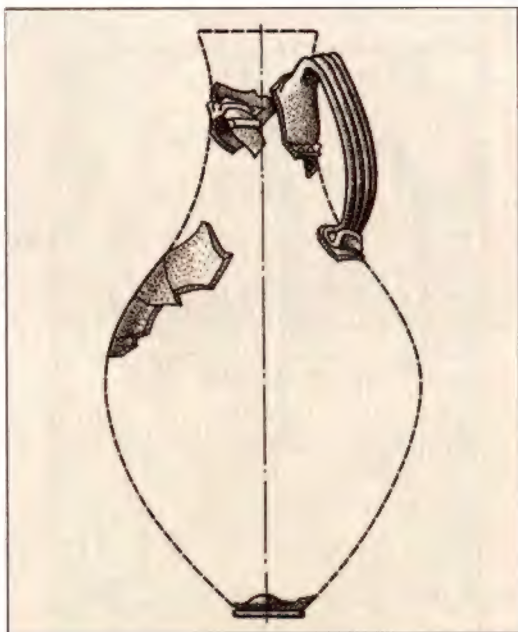
евской церкви, — работа одного и того же мастера, ибо створки дверей почти идентичны по композиции, только в них фигуры евангелистов заменены их символами, а лозы проработаны несколько сложнее. В иконостасе Троицкой церкви выделяется скульптура «Моисей и Давид» из композиции «Дерево Иесеево» (хранится в НХМ РБ). В 1950-е гг. эта скульптура была отреставрирована А.П. Егоровым в центральной реставрационной мастерской имени академика И.Э. Грабаря (в Москве) и сейчас представляет один из уникальных шедевров миниатюрной белорусской скульптуры конца XVII в. Все они, отражая местные особенности, связаны с проявлением так называемого «низкого» барокко. В иконостасе, например, основу декора составляет объемно-ажурная позолоченная резьба на основе пустотелых колонн с резными капителями и основаниями. Сверху и по бокам в дверь вкомпанованы фигуры святых (как те же Моисей и Давид), а на полях — символы евангелистов и надписи. В тексте есть буквенные сочетания К.С.О., что, по всей вероятности, обозначает Кароль Симеон Огинский — основатель и строитель храма.



Царские врата из Юрьевской церкви. Резьба и роспись по дереву. Около 1690 г.

В алтарных царских вратах прослеживается выразительный почерк автора, допускающего свободу в обработке форм, создании скульптурных сюжетов, близких и понятных зрителю. Изделие состоит из 6, созданных с помощью растительного орнамента, сюжетов — рельефных изображений святых на зеленом фоне. В двух верхних сюжетах традиционная композиция Благовещения заменена образами Симеона Столпника и Николая Чудотворца; в нижних расположены 4 изображения евангелистов с раскрытыми евангелиями на коленях. Позы и «отцов» церкви и рядовых евангелистов свободны, объемы и формы фигур подчеркиваются ниспадающей одеждой. Увидеть этот шедевр монументально-декоративного искусства XVII в. можно в НХМ РБ. Пишут, что создали эти произведения монахи Григорий, Артемий и Федька, жившие во второй половине XVII в. в Марковом и других витебских монастырях.

Из XVIII в. также известны несколько скульптур, выполненных витебскими мастерами. В начале XX в. в Витебском древнехранилище, например, находились скульптуры аллегорического плана (Вера, Терпение, Справедливость и др.). При этом каждая из скульптур была снабжена соответствующей атрибутикой. У Справедливости — повязка на глазах, весы в правой и меч в левой руке. Однако боль-



Жбан. 1-я пол. 17 в.

ший интерес вызывали изображения человеческих фигур. Как пишет М.С. Кацер, еще в 1944 г. в Покровской церкви Витебска можно было видеть скульптурное изображение известного белорусского писателя, публициста Афанасия Филипповича. Скульптура высотою более метра, выполнена в иконописной манере. На ней отражена дата — «1763» и надпись «Св. Афанасий» (приписка «Филиппович» была сделана другим почерком). Просветитель изображен фронтально, с книгой в одной руке и крестом в другой.

Нельзя не вспомнить и мастеров художественного ткачества, вышивки, шитья золотом, серебром, украшения бисером, работы которых четко делятся на две большие группы. Первая — это изделия, вытканные на домашнем ткацком станке (кроснах), для городского и крестьянского быта (разноцветные покрывала, скатерти, рушники), и вторая — изделия, предназначенные для украшения жилища людей зажиточных, а также для культовых целей. В начале XX в. два вышитых покрывала (плащаницы) хранились в Витебском церковно-археологическом музее. Одно из них было сделано из шелковых нитей, другое — из грубых льняных нитей, но прошитых золотыми. При раскопках Благовещенской церкви в середине 1990-х гг. внутри не были обнаружены остатки одежды, украшенной полудрагоценными камнями (рубины, бирюза).

Справедливости ради заметим, что в ходе военного российско-польского противостояния развитию художественных ремесел и декоративно-прикладного искусства был нанесен огромный ущерб. К примеру, среди «высоких» мастеров в Витебске в 1680-е гг. числилось не более 70 человек, из которых золотых дел мастерами были только 2, кузнецами и токарями — 6, гончарами — 10, котельщиками — 3 и т. п. В перечне ремесленников 1665 г. значится один скоморох.

О том, как развивалось в Витебске цеховое производство, данных нет. Известно, что в 1721 г. в городе существовали цехи кузнецов, мечников, слесарей и медников, золотых дел мастеров, портных, шапочников, галстучников и шмуклеров; горшечников, каменщиков и красильщиков и др. В 1760 г. возник сборный (объединявший ремесленников, количество которых было небольшим) цех резчиков, стекольщиков, каретников, плотников, бондарей, столяров и ситников. К концу XVIII в. в Витебске существовало 9 цеховых объединений. Каждый из цехов имел свой устав и герб (изображение святого или ремесленную принадлежность), сочетавшийся с религиозной символикой. К примеру, витебские пивовары имели хоругвь с изображением святого Николая, кузнецы в качестве патрона считали святого Кузьму, столяры — святого Павла, рыбаки — святого Петра, женщины-ремесленницы — святую Параскеву Пятницу и т. д.

Витебская керамика этого времени схожа с керамикой Новгорода, Орешка, некоторых южнорусских городов. С одной стороны, здесь получают развитие древ-



Разрисованные тарелки 17—18 в. из Нижнего замка.



Печные изразцы 17—18 вв.



Витебская керамика.



Подсвечники 17—19 вв.

нерусские формы, для которых характерны плавность линий, округлость профилировки сосуда, орнамент в виде волны или остроугольного зигзага; с другой, встречаются прибалтийские элементы: косые насечки или ямочные углубления либо комбинации этих мотивов с волной. Заметным явлением стала и Витебская майолика (грубый пористый черепок из цветной глины, покрытый эмалью; при этом черепок не просвечивается через глазурь, он полностью закрыт ею), представляющая один из видов дорогой высокохудожественной продукции.

Керамика XIV—XVIII вв. разделяется на бытовую (посуда столовая и кухонная, осветительные приборы, копилки, чернильницы, игрушки, курительные трубки, рыболовные грузила и др.) и архитектурно-декоративную (кирпич брусчатый и лекальный, черепица, плитка пола, изразцы, декоративные тарелки). Необычайно широк в XVII в. ассортимент столовой посуды: полевые горшки, макотерки (макотры), миски, полумиски, тарелки, кружки (кубки), чарки и т. д. В Витебске, например, найдена массивная ручка жбана с двумя рядами пальцевых защипов. Изделия витебских мастеров (изразцы, майолика, бытовые изделия) были конкурентоспособными на рынках других городов: Пскова, Новгорода, Риги, Вильно и



Рукомойник 18 в. с Верхнего замка.



Костяная печать. 17 в.

т. д. Особым спросом пользовались изразцы с геральдическими и растительными мотивами и белоглиняная, мореная и лощеная бытовая керамика, в которой выделялись изразцы в так называемом «ковровом» стиле (рисунок подчинялся орнаментальной схеме, в которой каждая отдельная часть являлась составной частью общего рисунка — ковра). Заметим, что многие изделия витебских керамистов выполнены под влиянием художественных стилей Возрождения и барокко, переплетавшихся с древними местными традициями.

Нельзя не вспомнить о стенных коробчатых терракотовых и глазурированных изразцах, изготовленных местными мастерами для дома Огинских в XVII—XVIII вв. К сегодняшнему дню расшифрованы два образца этих изразцов, условно разделяемые специалистами на два типа. Первый тип (27 × 23,5 см) оформлен более художественно. В середине изделия под рыцарским шлемом, покрытым короной с тремя перьями, расположен геральдический щит, разделенный вертикально на две части. Справа — изображение герба «Огинец» (родового герба князей Огинских), слева — герба «Котвица» (родовой герб шляхетского рода Корсаков, из которого происходила жена Кароля Симеона Огинского). Геральдический щит обрамляют стилизованный венок из дубовых листьев и латинские буквы K. S. O. P. W. T. K. O. По четырем углам кафельной пластины в небольших по размеру геральдических щитках, как специфическом завершении веточек дерева, располагались еще четыре герба: «Богорья», «Лялива», «Корчак» и «Могила». При этом весь рисунок выполнен в технике невысокого рельефа и помещен в рамку шириной 0,5 см.

Второй тип (25 × 22 см) отличается более упрощенным художественным оформлением. В центре пластины расположен четырехчастевой геральдический щит с изображением гербов «Огинец», «Котвица», «Корчак» и «Лялива», вокруг которого расположены латинские буквы S. K. Z. K. O. P. W. T. K. K. O. P. W. По периметру рисунок обведен рамкой шириной 0,7 см.

Эти примеры говорят о том, что витебские мастера выполняли заказы на любой вкус, оформляя изделия высокохудожественными рисунками или просто располагая на них титул заказчика.

Что же касается архитектурно-декоративной керамики, сочетавшей ренессансные и барочные мотивы, то она отличалась полихромией, богатым глазурированием и тонировкой, широким использованием технологических приемов майоликового производства. При этом монохромные изразцы покрывались коричневой и черной, а полихромные — белой в сочетании с синей эмалями. Считают, что орнаментика витебских изразцов насчитывает более 100 рисунков (Л.В. Колединский), выполненных в реалистической и стилизованных формах (портретные, геометрические, тератологические и другие орнаменты, элементы гротеска и т. п.).



Кафель типа I.

Примерно со второй четверти XVIII в. в работе витебских мастеров наблюдается переход от рельефных полихромных изразцов к изготовлению гладких расписных изразцов голландского типа. В Витебске собрана большая и уникальная для Беларуси коллекция таких изразцов. Переход этот, как свидетельствует данные археологических исследований (Т.С. Бубенько), происходил постепенно. Сначала это были изразцы с традиционным по характеру рисунком. Затем рельефный рисунок приобретает новые черты, типичные для середины XVIII в. В одном случае рельеф повышается и поливается в один тон (чаще белый), в другом остается без изменений, но цветная палитра усложняется, и по белому фону рельеф разрисовывается кобальтом. И, наконец, появляются изразцы с гладкой поверхностью, разрисованной кобальтом. Такая цветная палитра была созвучна новым художественным веяниям, идеям классицизма. По форме витебские изразцы делятся на две большие группы — сосудообразные и коробчатые, производство которых было одновременным (реже встречаются мискообразные изразцы); сосудообразные, как правило, использовались при отделке печей в однокамерных небогатых жилищах, а коробчатые — в многокамерных жилищах и домах на подклетах. Подобные материалы свидетельствуют о постоянном совершенствовании мастерства керамистов, повышении качественного и художественного уровня изделий. К примеру, если во второй половине XVI в. гор-



Кафель типа II.



Фрагмент полихромного карнизного изразца. 18 в.



Полихромный изразец коврового типа. 18 в.

шкообразные изразцы были толстостенными и изготовлялись из грубого теста с примесью дресвы, то уже на рубеже XVI—XVII вв. изделия становятся тонкостенными, улучшается качество теста, на некоторых экземплярах найдены следы глазури. Можно предположить, что в XVII в. витебские мастера уже изготовляли поливные изразцы. Верхняя граница производства горшкообразных изразцов относится к середине XVII в.

Ранние коробчатые изразцы мало чем отличались от горшкообразных. Лишь в течение XVII в., с усложнением конструкции печи, происходит изменение гаммы и типа выпускаемых изразцов. Появляются стенные плоскостные и стенные угловые изразцы в виде перевитых колонн, карнизные, коробчатые изразцы, а во второй половине столетия для рельефного выделения ярусов возводимой в доме печи изготовляются изразцовые поясные пластины.

В течение столетия меняется форма стенных изразцов. Если в первой половине XVII в. преобладает квадратная форма лицевой пластины, то уже в середине века мастера-керамисты переходят к выпуску прямоугольных пластин (соотношение между шириной и высотой пластины равно 2:3). Трансформируется и окантовывающая рамка по краю пластины. Она постепенно сужается, а к середине века уступает место двухступенчатой рамке, явившейся впоследствии переходной к двойной рамке, заполняемой орнаментом (растительным или геометрическим).

В художественном оформлении изразцов также наблюдается постепенный переход от простых геометрических мотивов к более сложным формам (растительный орнамент с расположенной в центре пластины многолепестковой розеткой). В середине XVII в. изразцы оформляются сложным декором, формируемом на основе сочетания различных растительных элементов. Во второй половине XVII в. витебские мастера активно используют мотив вазы с цветами, который в изразцовом декоре позже принимает барочные черты, становится главенствующим и используется вплоть до середины XVIII в. К концу столетия в изразцовом про-

изводстве широкое распространение получает ковровый орнамент, а также изготовление картушей с выпуклым овалом в центре.

В это же время получают хождение массивные изразцы с рельефным орнаментом, покрытые темно-коричневой или бирюзовой эмалью (на одном из витебских изразцов хорошо читается дата 1743), а также изразцы с геральдическими мотивами, создаваемые на основе гербов витебской знати. Для первых гербовых изразцов характерно отсутствие щита вокруг герба владельца. Но уже в середине XVII в. изображение гербов усложняется, идя от одночастных к двум-, а затем и четырехчастным с украшением короной или шлемом с перьями и пышным наметом. К концу XVII в. мастера-керамисты осваивают выпуск сложнокомпозиционных изразцов, на которых была центральная композиция (герб с инициалами владельца), а вокруг нее располагались малые гербы, соединенные с центральным гербом растительными побегами. Изготавливаются также массивные балясины в виде вертикально поставленных плетений, навершия в форме шишек, широко используемые при сооружении печей, каминов и т. п. Из местных глин изготовлялись также предметы мелкой пластики — курительные трубки, копилки, чернильницы, игрушки-свистульки и т. д.



Карнизный изразец с изображением гирлянды. 18 в.



Угловой изразец. 17 в.

По неизвестным причинам к концу века художественная сторона геральдики витебских изразцов заметно упрощается — они, как правило, становятся одночастными. Примерно в это же время сокращается количество деталей для изразцового печного набора, рельефные изразцы вытесняются изделиями с гладкой поверхностью и скудным орнаментальным оформлением. По сути, в витебском производстве архитектурно-декоративной керамики в начале XVIII в. наблюдается упадок и сокращение количества выпускаемых изделий, а также снижение удельного веса керамики в торговом товарообороте.

Изразцовое искусство Витебска, широко отразившее быт, обычаи и вкусы народа, создавалось в большинстве своем безымянными народными мастерами. Науку художественного решения они проходили у народных мастеров резьбы по дереву, гончаров, самобытных живописцев, выходцев из ремесленной части населения, занятых в мастерских, разбросанных по городам и поселкам Придвинского края.



Полихромный карнизный изразец. 17 в.

Отметим и то, что сюжеты для своих изделий мастера черпали чаще всего из окружающей их жизни, местной флоры и фауны, из славянских легенд и преданий, из смежных отраслей прикладного искусства: вышивки, резьбы по дереву, ткачества и т.п.

В творениях витебских мастеров изразцового дела ярко проявляются их художественная одаренность, высокое мастерство, тонкое понимание материала и свободное владение техникой изготовления, всегда прослеживаются ясность замысла, четкость композиции и умение сочетать утилитарные и художественные задачи.

Логичным представляется вывод о том, что керамика позднесредневекового периода, разнообразная по функциональному назначению и по технике исполнения, сохраняет синхронность развития технических приемов в этой части Беларуси с западноевропейскими навыками того времени и несколько опережает развитие техники и технологии на территории русского государства. Небезынтересен и тот факт, что работа велась на местном сырье — месторождения керамических глин находились в урочищах Буево, Дыманово, Бабиновичи, Церковщина, Журжево, расположенных в 2—17 км от города. Витебские мастера работали также и в Смоленске, оказывая помощь в строительстве и восстановлении различных архитектурных сооружений. Так, в апреле 1660 г. витебский воевода сообщает смоленскому воеводе о посылке к нему «для городового кирпичного дела» 50 гончаров и кирпичников, а в июле того же года отправляет к ним на замену 40 витебских гончаров. Цеховые гончарные объединения считались старейшими в Витебске. Их создание зафиксировано в 1721 г. Ремесленные цехи имели свои знамена. Из истории русско-шведской войны известно, что витебляне ходили в бой со своими цеховыми знаменами.

Наряду с керамикой в Витебске была развита художественная обработка кости, янтаря, камня. Свидетельство тому — погрудный портрет из кости, а также резная по камню икона Богоматери из деревянной Троицкой («Черной») церкви Витебска. Главное внимание в иконе уделено одежде, выполненной в форме ниспадающих складок, образующих «своеобразный орнаментальный ритм» (М.С. Кацер). Лицо и руки Богоматери и младенца выполнены обобщенно в плоскостной манере, в которой прослеживается связь с лепными иконами Витебска и Полоцка XVII—XVIII вв.

Что касается камнесечного дела, то оно базировалось главным образом на местном сырье. Например, каменные жернова XVI—XVII вв. изготавливались из крупнозернистого биатитового гранита, реже из мелкозернистого гранита — аплита; ядра XVI — начала XVII в. — из крупнозернистого биатитового гранита, местного известняка — доломита, грубозернистого песчаника.

Большое количество стеклянных изделий, найденных на территории старого города в ходе археологических работ конца 1970—1980-х гг., позволяет высказать предположение о широком развитии стекольного дела в позднесредневековом Витебске. К примеру, несколько стадий в своем развитии прошла витебская майоли-

ка. Если в XVI в. основным направлением было подражание технике итальянских мастеров (свидетельство тому — обнаруженный в Витебске археологом Л.В. Колединским большой фрагмент тарелки на кольцевом поддоне с реалистическим изображением коровы на темно-синем фоне, местом изготовления которого была фаянсовая мастерская в Деруте), то уже в середине XVII в. утверждаются собственные технологические принципы (например, роспись жидкими огнестойкими красками по эмали — своеобразная имитация фаянса). В ходе раскопок 1982 г., проведенных северо-восточнее Благовещенской церкви, обнаружено более 30 экземпляров скляниц, стопок, кварт, бутылок, бутлей разных размеров и конфигураций. Значительный интерес представляют 2 клейма, одно из которых является, вероятно, личным знаком стеклодува. На пластинке диаметром 6 см изображен лев, держащий в передних лапах атрибуты стеклодела: понтию и стеклянные трубки. Возле задних лап льва изображена бутылка XVII в. Археолог Т.С. Бубенько считает (и с этим мнением, если учесть, что раскоп проводился на территории Нижнего замка, недалеко от речной пристани, можно согласиться), что в XVII в. здесь могло находиться питейное заведение. Еще одна мастерская по производству стеклянных браслетов найдена в ходе раскопок в 1984 г. южнее Благовещенской церкви. Ее существование датируется более ранним периодом. Здесь обнаружены несколько льячек с застывшей стекломассой, стеклянные шлаки, большое количество готовых изделий.



Детская кожаная обувь из Витебска (XVII—XVIII вв.).

Т.С. Скрипченко подчеркивает особые колористические характеристики витебских стеклянных браслетов — около 80% из них зеленого цвета. В отличие от зеленых браслетов из других мест, имевших коричневато-зеленый оттенок, витебские в абсолютном своем большинстве имели чистый зеленый (изумрудный и травяной) цвет. К сожалению, данных для вывода о местном производстве браслетов в XVI—XVII вв. недостаточно. Однако поразительное многообразие и отсутствие аналогий крайне любопытно и оставляет место для исследовательской работы. Наличие в Витебске XVII в. значительного числа стеклянных гут отмечает и М.М. Яницкая.

Высоким мастерством и разнообразием отличались изделия кожевников и сапожников. С XV—XVI вв. известны кожаные изделия трех, сапоги — четырех, а туфли — пяти типов, расшитые разнообразными декоративными швами. Сапожных дел мастера, к примеру, изготовляли сапоги с удлиненной головкой с несколько зауженным, сильно вытянутым и чуть усеченным носком; сапоги с короткой, широкой с округлым носком головой, имевшей П-образный верхний край и др. Правда, расшивные нити в большинстве случаев не сохранились, но и по их остаткам можно судить, что вышивку выполняли шелком, льном, шерстью. Вна-



Водоотводная система в Задунаевской слободе. 17 в.

чале делали прокол уплощенным шилом, затем протягивали нить. Отверстия были довольно частыми, иногда двухрядными, в результате чего получались разнообразные фигуры: ромбические в виде крина, замысловатые криволинейные. Использование разноцветных нитей позволяло получить красивый декоративный рисунок. Многие изделия имели художественную строчку, расшивались бисером, разноцветной кожей, имели рельефное тиснение (нередко золотое), фигурную вырезку, иногда декорировались металлом и использовались для футляров, книжных переплетов, конской сбруи и т. п.

Деревянные изделия представлены предметами из бересты и изделиями резными, точеными. Особенно выделяются чаши, тарелки, кувшины, резные ложки и т. п. К примеру, чаши были круглыми или полусферичными, с венчиками, загнутыми кверху. Их высота колебалась от 4,5 до 6,8 см, диаметр верхней части составлял 22—24 см. На некоторых из них можно было видеть двухчастный рельеф по всей окружности чаши. Значительный интерес вызывает декоративная тарелка с изображением пятиугольной звезды, вырезанной на внешней стороне днища. Спросом пользовались и орнаментированные деревянные гребни. Витебские мастера умело использовали разные сорта древесины и различные способы ее обработки, например, пиление, выдалбливание, полировку, точение и др.

В завершение наших рассуждений о развитии художественно-ремесленного производства в позднесредневековом Витебске отметим, что люди мастеровые пользовались уважением горожан и покровительством государственной власти. Сошлемся, к примеру, на грамоту короля Сигизмунда III Вазы, выданную по магдебургскому праву городу Витебску, утверждавшую, что «людям ремесленным каждому цеху свою хоругвь в том листе нашем Витебском, за справою и ведомостью враду местного мети позволяем и вечно стверждаем... людей ремесленных: золотаров, кравцов... гончаров, шевцов, теслев, кушнеров и инших всяких ремесленников от работы замковой вольными чиним».

Может быть, прямого отношения к художественной культуре строительство водопровода в Витебске XIV—XVII вв. и не имеет, однако несомненно, что устройство дренажа (в раскопах 1979 г. был обнаружен фрагмент водостока, собранного из колотых еловых плах, скрепленных в шип с использованием кованых гвоздей) говорит об использовании витеблянами новейших технических достижений того времени.

Средневековье, как раннее, так и позднее, не богато на литературные произведения витебских авторов. Однако это никак не говорит о том, что витебляне стояли в стороне от литературной жизни Беларуси, России, Польши, Литвы, Украины. Общность путей развития восточнославянской художественной культуры (в том числе и в Витебске) и в феодальную эпоху много показательней для художественно-исторического процесса, чем их замкнутость и своеобразие. Вместе с другими территориями Беларуси жителям города Витебска пришлось пережить взлет издания и распространения славянской литературы (XV — первая половина XVII в.), национальное, культурное и религиозное угнетение (вторая половина XVII — конец XVIII в.), наконец, процессы воссоединения, включения белорусской художественной культуры в единый процесс восточнославянского культурного развития после присоединения белорусских земель к Российской империи.

Есть немало свидетельств того, что в Витебске XV в. были хорошо известны «Хождение в Царьград и Иерусалим» Игнатия Смолянина, одно из первых произведений белорусской светской панегирической прозы «Похвала о великом князе Витовте», а также «Смоленская хроника», автор которой гневно осуждает великого князя Свидригайлу, по указанию которого в 1435 г. в Витебске был сожжен на костре митрополит Герасим (сторонник князя Сигизмунда Кейстутовича); в XVI в. — книги Ф. Скорины (в первую очередь «Малая подорожная книжица» и «Апостол»), «Большие Минеи-Четьи», состоящие из святых книг, распространяемых на русской земле, «Катехизис» Симона Будного, полемические произведения Артемия, А. Курбского, книги, изданные И. Федоровым и П. Мстиславцем, братьями Мамоничами, С.Соболем и другими издателями, «Хроника всего света» Мартина Бельского, полемические издания П. Скарги, И. Потея, труды М. Смотрицкого, С. Зизания, переводные произведения религиозного характера («Житие Алексея», «Мучения Христа» и др.); в XVII в. — труды канцлера ВКЛ Л. Сапеги, произведения выдающегося белорусско-украинского писателя, ученого и проповедника К. Транквилиона-Ставровецкого «Евангелие учительное» и «Зерцало богословия», сатирические памфлеты «Речь Мелешки» и «Письмо к Обуховичу», книги, изданные в Кутеинской типографии под Оршей («Новый завет», «Лексис» П. Беринды, «Диоптрии» с предисловиями игумена И. Труцевича и др.); во второй половине XVIII в., в условиях сужения сфер употребления белорусского языка и затяжного кризиса в развитии литературы, используется литература, изданная в предыдущие столетия, а также московские издания Симеона Полоцкого и труды подвижника Петра I И.Ф. Копиевича.

Из средних веков до нашего времени дошло лишь несколько фамилий авторов художественных и публицистических сборников, проповедей и др. Известны также анонимные произведения, сохранившиеся в русско-белорусских источниках.

В начале XV в. Витебск попадает в поле влияния «новых» религиозных движений, в том числе и реформационного. В 1413 г. посетил Вильно и Витебск и пробыл в нем два месяца, занимаясь активным распространением знаний о «новой» религии, Иероним Пражский, соратник и сподвижник Яна Гуса. Иероним Пражский вспоминал, что в одной из витебских церквей он видел гигантский молот, о котором бытовало сказание, что будто бы в давние времена властный король схватил солнце и поместил в каменную башню. Человеческому несчастью помогали двенадцать знаков Зодиака. Они возвратили солнце людям, разбили башню молотами, один из которых и сохранился в Витебске. О заметном влиянии Иеронима Пражского на духовную жизнь витеблян свидетельствуют решения Констан-

тского собора, обвинившего проповедника в том, что, находясь в Литве, он стремился притянуть «русский» народ к гусизму.

В конце 1550-х гг. витебляне познакомились с проповедями известного представителя русской Реформации Феодосия Косого, вынужденного эмигрировать из России за свои пропротестантские взгляды, подрывающие в Московской Руси основы веры православной. Поселившись в Витебске, русский проповедник, видимо, получил поддержку у местных витебских протестантов, которые представляли в городе влиятельную силу [собственный протестантский сбор (собор) был здесь открыт в 1552 г.; это было одно из ранних, а возможно, и самое первое протестантское духовное учреждение на Беларуси]. Пламенные речи Феодосия Косого, несущие воинствующе-антитринитарную направленность, пользовались у горожан огромным успехом. Неслучайно его современник венгерский хронист Андрей записал в своих мемуарах: «Слово божье, посеянное теми монахами (Феодосием Косым и его сподвижником Вассианом. — *А.Р., Ю.Р.*), не осталось бесплодным в сердцах витеблян».

Письменных произведений Феодосия Косого, если они существовали, не сохранилось. Сущность его учения раскрыл монах Зиновий Отенский в своих богословско-публицистических трактатах «Демонстрация истины» и «Многословное послание». В контексте настоящего исследования особую ценность представляет то, что взгляды Феодосия Косого, несмотря на их своеобразие, не только органически сочетались с общекультурными процессами, имевшими место в Беларуси во второй половине XVI в., но и оказывали существенное влияние на формирование гуманистической мысли. Правда, тот же Зиновий, оценивая «вред», нанесенный православию Феодосием Косым, писал: «... и убо Восток весь разврати Бахметом, запад же Мартином немчином, Литву же Косым...»

В историко-литературном отношении деятельность Феодосия Косого интересна тем, что она оказала значительное влияние на формирование литературно-публицистических взглядов витебского писателя-протестанта и проповедника Кузьмы (Андрея) Колодынского, автора апокрифического публицистического «Подложного письма половца Ивана Смеры к великому князю Владимиру».

Идейная направленность произведения, несмотря на всю литературно-художественную эквилибристику автора, однозначна: используя образы исторического прошлого, проповедовать протестантизм и низвергать православную и католическую церкви. Отметим и антикрепостническую направленность произведения. Кузьма обличает местных шляхтичей (в произведении они фигурируют в образе древнегреческой знати), упрекает их за угнетение своих же «бедных братьев», стремление держать «великий народ в рабстве у себя». Из уст автора исходит угроза местной знати, великокняжескому престолу, всем угнетателям, которым, по его словам, уготована гибель в вечном огне. Колодынский искренне уверен, что «последнее пополнение блистательно освободит себя от всего этого». Видимо, именно об этом произведении Колодынского, осуждая его, писал в послании к Симону Будному известный в XVI в. защитник православия на Беларуси Артемий: «И се товарищ Ваш, его же нарекосте Андрея, в Витепску ясно объявил нынешние ереси проповедание, не треба, глаголя, Тройцу именовати... И лист показал Козма, яко от вашея сонмишча послан з Вильня».

«Письмо» Колодынского необычайно интересно как памятник художественной литературы. Из его содержания следует, что оно будто бы было написано в X в., еще до введения христианства на Руси. Автором его будто бы являлся полочанин Иван Смера, которого Владимир Креститель послал в Грецию «для изучения тамошних нравов и веры». Смера, путешествуя по восточным странам, описывает все увиденное им. Однако удивляет то, что он наблюдает там как раз то, за что

боролись и чего требовали белорусские протестанты XVI в. На Востоке, в колыбели христианства, будто бы отсутствуют пышные храмы, не принято петь церковных гимнов в честь Бога, отсутствуют иконы, нет обряда поклонения святым. Священников, придерживающихся подобных обрядов, весь тамошний народ, включая царей «с их учеными», считают «Настоящими богословами». Захваченный подобной идиллией, Смера настойчиво советует Владимиру ни в коем случае не увлекаться греческой и римской верами, а принять ту, которую он видел на Востоке и описал в своем «Письме».

Поставив своей целью показать древность протестантства, Колодынский успешно справился с ней, так как в XVI—XVII вв., как, в прочем, на протяжении всего средневековья, действовал определенный эстетический принцип, в соответствии с которым считалось, что чем явление архаичнее, тем оно лучше; чем глубже проникает оно своими корнями в пласты тысячелетий, тем ближе оно к истине.

Свидетельств, насколько активно «Письмо» Колодынского способствовало обращению православных и католиков в протестантскую веру, не сохранилось. Но это ничуть не преуменьшает художественной ценности произведения, которое, бесспорно, явилось значительным вкладом витебского автора в развитие жанра исторической легенды, получившего развитие в белорусской литературе XVI в.

Для современников небезынтересно и то, что с Витебском в первой четверти XVII в. связано имя выдающегося славянского просветителя Милетия (Максима Герасимовича) Смотрицкого. Его жизнь и деятельность описаны в многочисленных монографиях и энциклопедиях. Мы же к этому имени обратимся лишь в его связи с Витебском. Получивший в 1620 г. духовный сан архиепископа Полоцкого, епископа Витебского и Мстиславльского, М.Смотрицкий стал одним из активных борцов против униатства. Уже в год своего духовного коронования он издает «Казанье на честный погреб... господина отца Леонтия Карповича», где не только рассматривает общемировоззренческие проблемы («живот и смерть прирожения», «живот ласки, а смерть греха», «живот смыслов, а смерть цноты», «живот житейский, а смерть изотупления», «живот славы, а смерть геены»), но и выступает активным защитником веры православной. Никто не сможет сломать веры, утверждал М. Смотрицкий, — ни «пожирца душ людских», ни «лукавый пекелник». Защита православия поставила М. Смотрицкого в ряд врагов Речи Посполитой. Появились доносы, обвинения в антигосударственной деятельности и т. д. Однако в этот период это не поколебало взглядов М. Смотрицкого (несколько позже, к концу 1520-х гг., он станет на позиции защиты унии). Из-под его пера выходят работы «Оправдание невинности» (апрель 1621) и «Защита невинности» (конец 1621). Письма с его идеями в это время расходятся по территории всего ВКЛ и в первую очередь попадают в регионы, сопротивляющиеся униатской экспансии. Острая полемичность и публицистичность, эмоциональность в изложении привлекают православных граждан, вселяя в них веру о необходимости защиты вероисповедания и человеческого звания. М. Смотрицкий неоднократно присылал в Витебск своего ученика Сильвестра Косова «в одеянии черницком» с письмами, в которых называл униатов предателями, а самого И. Кунцевича — «апостолом». Идеи М. Смотрицкого падали на благодатную почву, формируя у витеблян чувство человеческого достоинства, национального самосознания, понимания необходимости борьбы с католической экспансией. Благодаря реформационным движениям (а их течения вели в Швейцарию, Италию, Моравию) были прерваны конфессионально-средневековые границы культур, проложен один из путей духовно-культурного общения Витебска с народами Европы.

Сам по себе факт посещения Симеоном Полоцким Витебска в 1656 г. какого-либо заметного влияния на культурную жизнь города не оказал. Но было бы не-

справедливым вычеркнуть из художественной истории Витебска тот факт, что именно здесь, в честь царя Алексея Михайловича, были написаны и продекламированы следующие «метры» (стихи. — *А.Р., Ю.Р.*):

Витаем тя, православны царю, праведное солнце,
Здравио бо век прагнули тебя души наши и сердце.
Витаем тя, царю, от востока к нам пришедшего
Белорусский же от нужды народ весь освобождашагося.

Из позднего средневековья известны два произведения, созданные в Витебске: «История о благословленных мучениках», написанная Адамом Ворокомским (возможно, жившим на Витебщине) в 1738 г. на польском языке, и анонимное «Казанье руске схизматичне» (предполагают, что создано в витебском Марковом монастыре в середине XVIII в.). Оба эти произведения посвящены деятельности российского царя-реформатора Петра I. Анонимный автор, с одной стороны, возносит хвалу царю российскому, восславляет его деятельность во имя державы («Великую славу мел великий наш Петор Алексеевич, как другой Соломон, всякому делу своему. Пасматры, вся слава осталася его»), с другой стороны, высмеивает местных феодалов, прожигающих жизнь в бессмысленных гульбищах (в частности, блудливую крепостницу Агафью Скоринкову). Говоря о порочности такой жизни, автор пишет: «Бо на усем свеце усе прамінуеш. Было всякіх людей славных, і тые на той свет прэставіліся, і вся слава згінула».

Положительная в целом характеристика Петра I и в «Истории» А. Ворокомского, посвященной пребыванию царя в Полоцке и его расправе над униатским духовенством. Автор сочувствует «польским мученикам» и осуждает Петра I за проявленную жестокость. Но этот трагический случай не помешал поэту увидеть в Петре I деятеля мудрого, решительного, способствовавшего развитию просветительства. У А. Ворокомского русский царь — это тот же библейский Давид, у которого благочестие сочеталось с пороками. Перед читателем поэмы (к сожалению, до сих пор не опубликована) предстает живой, противоречивый человек, наделенный «острым умом», имеющий некое подобие с самим Александром Македонским.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод: и «Казанье», и «История» являются произведениями белорусско-русскими по своей лексике, свидетельствуя о том, что витебские авторы и в позднем средневековье ориентировались на развитие связей с русскими литераторами, использовали их достижения в стихотворном и драматическом творчестве, в свою очередь, обогащая молодую российскую литературу собственными достижениями (например, в драматургии школьного театра, песенно-интимной лирике, формотворчестве и т. д.).

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Возникновение и функционирование музыкального и театрального искусства в позднем средневековье в Витебске связано главным образом с религиозной сферой духовной жизни, постоянным влиянием на них разных этноконфессийных сфер. Скажем, в православных храмах развивалось искусство хорового пения (именно вокальная музыка была и остается неотделимой частью церковной службы) как в форме одногласного (т. н. монодии), так и многогласного (портесное)

пения без инструментального сопровождения, ощущавших влияние народнопесенной культуры. До нашего времени сохранился рукописный сборник церковных «ирмолоев» (от слова «ирмас» — связка), изданный в Витебске во второй половине XVI в. Обучение хоровому (кантовому) и сольному пению велось в школах при церковных братствах (объединения сторонников православной веры) и православных монастырях. В Витебске такие братства существовали при Михайловской, Троицкой, Спасо-Преображенской, Воскресенской и других церквях, Марковом монастыре, в библиотеке которого были обнаружены рукописи литургических (портесных) песнопений.

Исследования последних лет свидетельствуют, что древнебелорусская профессиональная музыка представляла собой довольно развитую систему богослужебных и внебогослужебных жанров. При этом становление и стремительное развитие внебогослужебных жанров начинается со второй половины XV в., когда сложился богатый фонд попевок (лицци, какизы, фиты). В певческих рукописях того времени появляются песнопения к различным монастырским обрядам, великокняжеские многолетья, так называемые «заздравные чаши» и др.

В Витебских братских школах чаще других использовалась музыкальная литература, издаваемая в типографии Кутеинского Богоявленского монастыря под Оршей: «Псалтырь рифмотворный» Симеона Полоцкого и композитора В.Титова, а также рукописные сборники литургических песнопений. Один из таких сборников, относящийся к первой половине XVII в., содержал нотные записи для обучения пению в 4, 5, 6, 8 и 12 голосов. В качестве учебного пособия известен и такой сборник древней белорусской музыки, как «Полоцкая тетрадь» XVII в.

Заслуживает внимания и тот факт, что уже к концу XVI в. сложилась своя, витебская школа знаменного (один из видов средневекового пения) распева, имевшая некоторые общие черты с псково-новгородской певчей традицией. Торжественный, суровый характер витебского знаменного распева сближал его в определенной степени с григорианским хоралом. В светской среде (в домах мещан и купцов, на улицах и площадях городов во время проведения массовых праздничных действ) звучали канты (бытовая многогласная песня светского содержания), создаваемые семинаристами, школярами, бродячими музыкантами. Чаще всего использовались канты во время Рождества Христова, Пасхи, Троицы, а также на свадьбах, крестинах, при отпевании усопших. В более позднее время (первая половина XVIII в.) известен «Лицевой нотный ирмолой», созданный для Иоанно-Богословской церкви Витебска. Произведения, помещенные в нем, как бы концентрируются вокруг гимна Фомы Аквинского «Te deum», получившего народную музыкальную редакцию.

В католических же храмах наряду с пением звучала и музыка, широко использовался орган и другие музыкальные инструменты. Законодателем мод здесь выступал тот же орден иезуитов, который предписывал разного уровня церемонии проводить «с пением, благочестивой музыкой, чтобы таким способом отвлекать людей от забав, как это делается в Риме и краях заальпийских». В этих целях католические литургические произведения приспосабливались для использования в богослужениях на восточных землях. В соответствии с такого рода предписаниями католические ордена (бернардинцев, иезуитов и т. д.) и использовали музыкально-песенное искусство как для оформления божественных служб в костелах, так и в внехрамовых (т. н. паратеатральных) действах, в спектаклях школьных театров и т. п.

Нельзя не отметить и такое явление, как сотрудничество музыкальных коллективов «обоих обрядов» (католического и униатского) в проводимых городских торжественных мероприятиях. Капелла Витебской иезуитской коллегии, к примеру,

со своими музыкально-хоровыми произведениями регулярно участвовала в службах униатского монастыря базилианок, униатской церкви за Двиной и ее религиозного братства. Дошел до нас из первой половины XVIII в. и следующий пример. При похоронах в 1730 г. витебского хорунжего Гурки в процессии шли руководители города, бернардинские и доминиканские ксендзы (которых он спонсировал) в традиционном для орденов облачении, а также хоровые коллективы иезуитов и униатов. Это свидетельствует о наличии общих религиозно-художественных и музыкально-хоровых композиций.

При костелах и коллегиумах создавались музыкальные бурсы, где велось обучение детей музыке и пению. Вместе с православными школами певчих музыкальные бурсы были одними из первых музыкально-образовательных учреждений в нашем крае.

Основание музыкальной бурсы при Витебском иезуитском коллегиуме относят к 1676 г. (существовала до 1819 г.). Как и в других бурсах (в Орше, Полоцке, Гродно, Слуцке и т. д.), обучение в ней было бесплатным. Правда, бурсаки за получение знаний брали обязательства выступать в костельных богослужениях и участвовать в различных светских торжествах. Фактически капелла бурсы и коллегиума выполняла функции своего рода концертной организации, которая удовлетворяла заявки учреждений и знатных лиц. Если обратиться к финансовым документам, которые хранятся в Национальном архиве Республики Беларусь, то можно увидеть, что перечень мероприятий, в которых с 1680 по 1764 г. участвовал этот музыкальный коллектив, будет чрезвычайно широким — от исполнения застольной музыки в час охоты до похоронной музыки и песенной имши; от игры на пострижении в монахини молодых базилианок до музыкального обслуживания праздника святого Ануфрия; от торжественного песнопения в студенческой конгрегации до исполнения музыкальных кантов в день именин ясновельможных господ и т. д. Оплата за выступления также была разной — от 2 рублей (оплата в рублях бралась с 1781 г.) и 4 злотых до 100 злотых.

Обучение в бурсе было шестилетним. В первые три года воспитанники (в это время их называли «insczipti») изучали пение, дирижирование, композицию, игру на нескольких музыкальных инструментах. Перечень таких инструментов достаточно широк — габои, фагот, трубы, волторны, клавикорд, орган, скрипки, альты, басетли, басоны, квартвиолы, флейтраверс, тромбон. Последующие три года (воспитанников в это время именуют «respectivi») отводились совершенствованию практических навыков — занятиям с младшими коллегами, участию в костельных службах и праздниках вместе с профессиональными музыкантами и т.п.

Что касается обязанностей преподавательского состава, то о них можно судить по контракту капельмейстера и преподавателя Николая Смогоржевского, подписанного им в феврале 1803 г.: «Я, ниже подписавшийся, свидетельствую этим моим добровольным контрактом с Витебским коллегиумом иезуитов, что, приняв на себя обязанности сеньора (капельмейстера. — *А.Р., Ю.Р.*), обязуюсь... Следить за успехами ребят в музыке, чистотой как комнат, так и одежды, а также следить за их хорошими манерами. Помимо того обязуюсь следить за тем, чтобы каждый месяц все капелисты исповедались и к высшей комиссии приступали, примером чего сам я должен служить. Обязуюсь петь басом и играть на скрипках, волторне, трубе в хоре, репетициях и повсеместно, где только будет необходимо. Чтобы музыкальные инструменты аккуратно употребляли, сторожили и сохраняли, а также следить за порученными мне музыкальными бумагами... Обязуюсь также писать ноты, ребят по личным делам не посылать и никому не позволять выходить в город, также, как и самому выходить без разрешения директора бурсы. Чтобы за му-

зыкальными упражнениями каждый день следить. Обязуюсь также ребят учить вокалу столько, сколько мне назначат, не бить и не наказывать их без разрешения директора, и жалоб и драк самому избегать, как и других удерживать. Не приглашать в бурсу гостей за исключением музыкантов, необходимых как для хора, так и для музыкальных упражнений, следить за помещением. Инструментов и бумаг никому не одалживать без разрешения директора, и в город их не вывозить. Сам должен петь мотивы и следить, чтобы все в назначенное время исполняли свои повинности, а если против чего выступаю — позволяю каждый раз по рублю с моего жалования удерживать. За это мне Витебский коллегиум должен оплатить жилище и питание и за год тридцать рублей медью или ассигнациями. Этот контракт подписываю собственноручно. Николай Смогоржевский».

В этом пространном обязательстве достаточно поводов для размышлений об обязательствах преподавателей, их роли в организации внутреннего распорядка бурсы, нравах бурсацкой жизни (а они были достаточно строгими; есть свидетельства, что одному из воспитанников бурсы в июне 1752 г. было выдано 10 золотых для поисков сбежавшего из бурсы своего брата) и т.д.

Небезынтересно и то, что дирекция бурсы постоянно следила за состоянием музыкальных инструментов (документальные свидетельства подтверждают расходование денежных средств на эти цели), своевременной выдачей жалованья преподавателям и исполнителям и даже за оказанием помощи малоимущим воспитанникам.

Архивные данные свидетельствуют о том, что витебская иезуитская капелла в 1737—1757 гг. включала габои, фаготы, валторны, трубы, клавикорд, орган, скрипки, альты, басетли, басоны и кварт, виолы, а в 1780-е гг. — еще и флейтроверс и тромбон.

В условиях XVII—XVIII вв., когда в Витебске не существовало частнособственнических театров (как, например, в Несвиже, Слуцке или Слониме), именно бурса с ее капеллой являлась тем центром городской музыкальной жизни и профессионального музыкального образования, который формировал в городе своеобразное музыкальное пространство с разными элементами музыки и пения*.

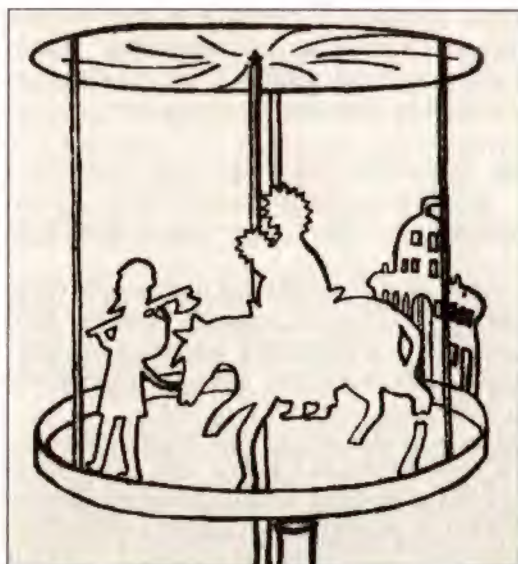
Нельзя не согласиться с О.В. Дадиомовой, известной исследовательницей белорусской музыкальной культуры, считающей, что Витебская бурса при всей неоднозначности ее идеологической деятельности была важной музыкально-профессиональной средой, содействовавшей сохранению и развитию музыкально-профессионального искусства на Беларуси, приобщению местного населения к различным музыкальным течениям.

Искусство театра того времени представлено в Витебске двумя основными формами — батлейкой и школьным театром, сюжетами для которых были, как правило, библейские и евангельские мотивы, а также сцены из народной жизни. Постановки батлейки осуществлялись на двухъярусной сцене с прорезями для вождения кукол. Для каждого вида действа предназначался свой ярус. Если на верхнем всегда разыгрывались канонические сюжеты, то нижний ярус использовался для показа светских сцен. При этом последние пополнялись народными интермедийными сценами, часто заимствованными из скоморошьих представлений. Особой популярностью пользовались показы, где главными персонажами были Цыган и Еврей (известен витебский вариант, где еврей выступал в качестве корчмаря). Основанные на народных шутках, анекдотах, комических случаях и бытовых ситуациях,

* Известно, правда, что при дворе витебского каштеляна Станислава Огинского была любительская капелла, которая принимала участие в различных торжествах.



Жлоб 18 в. Общий вид.



Витебский жлоб 18 в. Конструкция вертушки.

такие сцены выгодно отличались от первой части представления остротой слова, свежестью и тонкостью народного юмора, национальным колоритом.

Аналогичным было и использование в батлейке музыки и пения. Религиозное песнопение, псалмы и канты «озвучивали» библейско-евангельскую тематику, народные песни и танцы — бытовые жанровые сцены. Кстати, в Витебске существовала местная разновидность батлейки, известная под названием «жлоб» (чисто церковное явление). Ее представления строились на основе синтеза принципов театра теней и механического средневекового театра кукол со статичными фигурами. Особенностью «жлоба» было использование плоских двухмерных теневых кукол, которые «выступали» в театре, повторявшем образ трехкупольного храма (представление шло не на двух-, а на трехъярусной сцене. Здесь на смену вертикальному, пришедшему из мистерии принципу размещения сцен (небо, земля, ад) пришел горизонтальный принцип сцен-экранов, на которых возникали (по типу теневого театра) изображения отдельных эпизодов. Кстати, «жлоб» был наиболее консервативным театром с каноническим религиозно-мистериальным репертуаром.

Витебский школьный театр появился в городе вместе с иезуитами. Это был четвертый по своей значимости и роли (после Полоцкого, Гродненского и Пинского) иезуитский театр на белорусских землях. Возникнув в 1671 г., он просуществовал до 1766 г. Казалось бы, что цели школьных театров были высокими и благородными — научить семинаристов и школяров латинскому языку, правилам поэтики и риторики. На самом же деле это было мощное средство в реализации стратегической цели иезуитов, предусматривающей полонизацию и окатоличивание белорусского населения. В Витебском, как и в других иезуитских школьных театрах, господствовали приемы, заимствованные из практики западноевропейского театра, за развитием которого внимательно следили преподаватели иезуитских коллегий. Были созданы специальные пособия, носящие обязательный характер для всех иезуитских школьных сцен. Одним из таких наставлений была «Поэтика» К. Сарбевского, работавшего в 1620-х гг. учителем поэтики и риторики в Полоцкой иезуитской академии. Спектакли в театре ставились на польском и

латинском языках по пьесам польских авторов, только во второй половине XVIII в. в отдельных интермедийных (народных) сценах можно было услышать белорусскую речь. Показы спектаклей проходили на площадях (в дни массовых празднеств основная сцена сооружалась на Рыночной площади), у ратуши перед костелами и в рекреационных залах коллегиума. В представлениях принимали участие не менее 50—60 человек. Иногда на сцену выходили «разухабистые» горожане, чтобы своим словом, песней, действом потешить публику. Финальные сцены, как правило, сопровождались фейерверками, встречающими ярое (из-за популярности у горожан) сопротивление иезуитов. В сохранившихся программах конца XVII в. значатся драматические спектакли «Мистическое причастие свадьбы Генсерика и Тризимунда» (близка по своему содержанию к полоцкой постановке «Духовное причастие святых Бориса и Глеба»), «Два брата, святые Канций и Канциан», «Драгоценный камень в клюве ворона Гонсевских, который украшает дедов перстень Корвинов» (посвящена гербу витебских шляхетских магнатов Корвинов-Гонсевских и 50-летию существования Витебской иезуитской коллегии, ректором которой был один из членов династии Огинских — Франтишек Ксаверий, а также польская трагедия «Сеннахериб». Есть свидетельства, что в Витебске были поставлены пьесы из «Оршанского кодекса» — рукописного сборника барочных драм конца XVII века, а также «История о благоверных мучениках» А.Ворокомского (об убитых в Полоцке униатских монахах) и «Казанье русское схизматическое» (посвящалось критике модных витебских горожанок).



Герб «Слеповорон» рода Корвинов-Гонсевских.

Аллегорический и символический школьный театр эпохи барокко — явление уникальное в истории культуры. Театральные пьесы дополнялись панегириками, посвящениями, богатыми подношениями, музыкальными хорами. Вот, к примеру, структура спектакля «Драгоценный камень в клюве ворона Гонсевских, которой украшает дедов перстень Корвинов», поставленного в Витебском школьном театре в 1737 г. (в том же году спектакль был показан в Вильно). Пьеса включает три действия — аллегорический пролог, хоры, эпилог. После каждого действия — интерлюдии (содержание их не сохранилось). Обратимся к прологу: «Набожностью и храбростью разламливая, уничтожая, разбрасывая позорные письма, он (Александр Гонсевский. — *А.Р., Ю.Р.*) возводит высокий столб мудрости». Таким же аллегорическим является и эпилог: «Витебский Аполлон, увенчанный короной муз, являясь продолжателем рода Корвинов, прославил имена основателей рода, прежде всего воеводы смоленского, ясновельможного господина Гонсевского и т. д.»



Костюмы для школьного театра XVIII в.

Подобные аллегории открывали широкие возможности для режиссера и актеров, позволяя творить на сцене яркие феерические зрелища.

Актеры и музыкальная капелла иезуитского коллегиума принимали активное участие в общественной и религиозной жизни города, (обслуживая и сакральные церемонии), событиях частной жизни крупных феодалов, сопровождавшихся помпезными торжествами. Вот как описывала, к примеру, в начале 1751 г. газета «Kurier Polski» торжественный въезд в город назначенного на должность воеводы Марцианна Огинского: «7 февраля в 9 часов утра воевода на богато украшенной турецкой лошади, которую вели слуги в турецких костюмах, в сопровождении военных, друзей и служивых людей, под мощные залпы орудий выехал со своего дворца, расположенного за четверть мили от города. На половине пути к месту направления его приветствовал витебский подкоморий (Казимир?) Сакович, который в окружении цехов и простых людей проводил сановника в город. Перед Благовещенской церковью Огинского встретил минский архимандрит Любенецкий, прочитавший в честь высокого гостя панегирик. Через украшенную эмблемами и надписями триумфальную арку воевода направился в костел доминиканцев (этот костел имел постоянную поддержку со стороны Марцианна Огинского. — *А.Р., Ю.Р.*). По дороге ему салютовали цехи, стоявшие по разные стороны улицы, а на арке звучала музыка. Перед костелом воеводу приветствовал настоятель монастыря, а в самом храме один из монахов прочитал для него панегирик. Затем прозвучал костельный гимн «Te deum Laudomus» («Хвала тебе, Господи»). Без участия «самодеятельных» театралов в годы правления в городе Витебске князей Огинских не обходилось практически ни одно торжество (например, интродукция образа святого Иосифа в храм иезуитского коллегиума, назначение Марцианна Огинского на должность воеводы, свадьба его дочери Марианны и т.д.). «Kurier Polski» за 1731 г. так описывает действо интродукции: «В город съехалось множество жителей со всего Витебского воеводства и гостей из Полоцка и Орши. В назначенный час началось помпезное шествие, которое открывали хоругвь местного магистрата

и празднично одетые представители городских цехов. В центре процессии находилась триумфальная колесница, на которой был установлен образ, драпированный расшитыми золотом тканями. Перед самой колесницей размещались капеллы иезуитов и витебского воеводы (оказывается, была и такая! — *А.Р., Ю.Р.*), «издававшие красивое звучание». Позади триумфальной повозки двигались богато одетые певцы, исполнявшие «приятные концерты», а за ними — сам витебский воевода Марциан Огинский, многочисленные чиновники, другие жители воеводства и простонародье. Шествие сопровождалось залпами из ручного оружия и салютами пушек, расположенных в верхнем замке... Процессия остановилась перед триумфальной аркой, и воевода с несколькими сановниками снял образ с колесницы и препроводил его к большому алтарю. Прозвучал благодарственный костельный гимн «Te deum» и началось богослужение при звуках капеллы, размещенной на двух хорах». Судя по данному описанию, музыка, сопровождая шествие и поддерживая эмоционально-торжественное настроение участков празднества и единый ритм его движения, выполняла и определенную организующую роль, помогая сфокусировать внимание на наиболее значимых сценах.

Устроители витебских паратеатральных празднеств использовали самые разнообразные музыкально-установочные приемы. Часто музыкальные коллективы объединялись (например, на городских празднествах в Витебске в 1761 г. одновременно выступало несколько хоровых капелл), иногда на празднике размещались в разных, чаще возвышенных местах (например, один коллектив на торжественной арке, другие — на хорах, третьи — при движении). Применялись и другие эффективные приемы музыкального воздействия.

Отметим и тот факт, что Огинские были меценатами как в строительстве храмов, так и в организации любительских театров. Марциан Огинский, к примеру, при своем дворе создал инструментальную капеллу, которая участвовала не только в семейных, но и в городских торжествах. Частный оркестр имел сын Марцианна Огинского — Тадеуш.

Во второй половине XVIII в. в Витебске известен своими спектаклями школьный театр ордена пиаров, поставивший в 1765 г. трагедию польского ксендза и драматурга Кушеля «Артаксар». И иезуитский театр, и театр пиаров в целях привлечения на спектакли схизматиков (православных) в перерывах между основными действами спектакля показывали морализаторские белорусские интермедии (так назвал эти сценки Е. Карский) и интерлюдии, не связанные с содержанием, сюжетом и действием той или иной драмы. Актеры и участники школьных театров выступали также с мираклями («диалогами») и мистериями на городских площадях, во время карнавалов и массовых праздников, собирая большое число жителей. Можно предположить, что в репертуаре подобных массовых действ использовались произведения («декламации») таких известных белорусских авторов, как Симеон Полоцкий и Георгий Конисский, польского писателя Кароля Антония Жеры (1743—1798), продолжительное время жившего в Сенно. К. Жера является автором сборника белорусских, польских и латинских анекдотов (фатеций) «Множество вещей, мех смеха, гороха с капустой, а каждая собака с другой деревни...». В сборнике много пословиц, поговорок, образных сравнений с социальным подтекстом. Многие анекдоты, главным образом антикрепостнического и антиклерикального содержания, записаны на белорусском языке. Сборник К.А. Жеры пользовался большим спросом, хотя и распространялся в рукописных копиях.

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Второй мощный пласт в художественной жизни Витебска принадлежит народному началу, представленному в это время зрелищным площадным искусством в его местной форме средневековых народных карнавалов (части так называемой смеховой культуры), устным поэтическим творчеством (фольклором), народным песенно-танцевальным искусством. Мир народного искусства XV—XVIII вв. — это духовно-культурная среда со своей атмосферой, стилистикой, своей разноплановой эстетикой. Возьмем, к примеру, два вида народного действа, такие, как свадебный обряд и площадный, или уличный, карнавал. Если первый носил локальный характер (хотя и в нем обнаруживаются явления, впоследствии нашедшие свое отражение в искусстве — соотнесение роли распорядителя свадебного обряда с режиссером театра), то второй, захватывая значительную массу зрителей, играл более значительную общественную роль. В народном представлении (скоморошничестве, карнавале) тесно сплетены воедино и пронизаны эстетикой площадного смеха традиционное народное творчество, ритуалы, игры, маскарад, травестийное переодевание (в «козу», «журавля», «медведя» и т.п.), «медвежьи потехи», музыкальные номера (выступления дударей, скрипачей, цимбалистов, бубенщиков), сольное и хоровое пение. Здесь визуальные и акустические моменты находятся в определенном равновесии — это не просто музыка, а ее органическое срастание с народной поэзией, движением, психологией улицы. Такое же единство игрового и песенного начала характерно для рождественского, пасхального («коледование», «волочебничество»), купальского (русский исследователь белорусского фольклора П.А. Бессонов называл скоморохов «древними служителями Купалы») и некоторых других языческих обрядов, сохранившихся в сознании восточных славян до наших дней.

О развитии скоморошества в XVI—XVII вв. интересные сведения дают витебские писчие книги, городские судовые дела, разные инвентари и т.д. Участие скоморохов во всех празднествах и обрядах, имевших место в средневековом Витебске, не могло не сказаться на «заземлении» этих мастеров в определенном месте, городе и т.п. В среде скоморохов были не только бродячие исполнители, но и люди оседлые, имевшие земельные наделы и собственные усадьбы. К примеру, в инвентаре Витебска за 1561 г. упоминается дом Мартина Скомороха. Свой собственный дом на Кстовом посаде у реки Витьбы имел Зенька Скоморох. Рядом с Витебском расположено кладбище с названием «Скоморошье». В закладной, выданной в конце августа 1595 г. витебскими земскими воеводами Степаном и Василием Лускиными мещанину Василию Танкевичу так обозначена граница одного из земельных участков: «...четвертое поле и з сеножатьми, подле могилок Скоморошных и подле дороги Барвинское». Оседлые скоморохи имели более устойчивый репертуар, их представления осуществлялись по заранее определенному распорядку (хотя и здесь были богатые возможности для импровизации), пользуясь безграничным кладезем юмора, созданного народом. Походные же скоморохи больше импровизировали, сами создавали сцены представлений, отыскивая для показа такие жизненные ситуации, за которые можно было рассчитывать на зрительское вознаграждение.

Скоморохи выступали на городских площадях (в средневековом Витебске такими были площади Рыночная и у Благовещенской церкви), улицах, рынках, в живом людском окружении, часто являясь затейниками и вдохновителями народных гуляний и игр. Наличие в их составе музыкантов, песенников, шутов делало тра-

диционным участие скоморохов в городских свадьбах (даже поговорка сложилась: «Что за свадьба без скомороха»). Репертуар скоморошьих представлений характеризовался пестротой зрелищных форм и состоял, как правило, из произведений сатирических и пародийных, часто использовались средства гротеска и буффонады. В противовес охранительным, консервативно-религиозным жанрам искусства (те же иезуитские школьные театры), защищавшим и утверждавшим господствующую идеологию принижения белорусского национального элемента в жизни и культуре, скоморохи вместе с актерами средневековых фарсов вносили в жесткую сословную иерархию озорную карнавальную стихию, бунтарство, разгул с грубой шуткой, ярморочным весельем и т.д. Скоморошья традиция не прерывается вплоть до конца XVIII в. (к этому времени появляются скоморохи-кукольники), успешно соперничая с ученой гуманистической интермедией и комедией.

Особым успехом в Витебске (как и по всей Беларуси) пользовались «медвежьи потехи» — выступления скоморохов-медвежатников (медведей готовили в специальных школах дрессировки, таких, например, как «Сморгонская академия») и скоморохов-потешников со своими песнями, прибаутками, вскриками, шутками, поговорками, площадными ругательствами, клятвами, проклятиями. В скоморошьей рифмовке всегда ощущалась некая потайная лукавинка, которая и сама по себе много значила. Афористичность высказываний, гиперболизация бытия в среде сочинителей, как правило, в своей основе имела реальные события, была конкретной, а следовательно, и активно воспринимаемой. Представление часто сопровождалось музыкой дуды и дудки, а позже — скрипки. Заметим, что дуда является древним музыкальным инструментом. К примеру, археологические исследования Л.В. Колединского, изучавшего Верхний замок города Витебска, позволяют сделать вывод, что дуда (в ходе раскопок обнаружен кожаный мех с тремя отверстиями для трубок) была атрибутом городской культурной жизни на рубеже XIII—XIV вв. Артисты-скоморохи были не только распространителями фольклора, но и сами творили многие народные поэтические формы (прибаутки, юморески, анекдоты, запевки, сказки и даже былины). Вот, к примеру, некоторые из пословиц и поговорок: «У всякого скомороха свои погудки», «Не учи плясать, я сам скоморох», «Скоморошьи потехи людцам в утеху» и др. Среди прибауток у скоморохов-медвежатников были такие:

Ну-ка, Мишенька,
попляши хорошенечко...
Покажи, как красны девицы
молодицы белятся,
румянятся,
в зеркальце смотрятся,
прихорашиваются...
Не слушай ты священника,
обманщика и бездельника,
А слушай меня, медвежатника,
Кто тебя кормит и поит,
От лихих собак защищает,
Путь-дорогу определяет.

Закончив «номер», медведь, кланяясь публике, со шляпой в руках собирал плату за представление. Притом чем нескладнее были действия медведя во время представления, тем радушнее был зрительский прием и оценка. Особенностью та-

кого представления являлось некоторое внешнее сходство стоящего на задних лапах медведя и человека. Соотнося неуклюжесть медведя с поведением знакомых им людей, зрители высказывали дружеский восторг, сочувствие, сопровождая такие сцены юмором, шутками, прибаутками. Городское скоморошество (а представления их проходили и в праздничные, и в будние дни) было своеобразным «бродильным» началом в национальной художественной культуре, которое сохраняло особый дух свободолюбия, вольнодумства, раскованности творчества, возникающего в гуще народной жизни (и гулянья). Городские игрища, по сути своей, развивали европейское художественное начало, известное, как опера Buffa.

За связь с языческими традициями великокняжеская знать называла скоморохов «слугами дьявола», силой власти преследовала их за антицерковный, демократический характер искусства. В «Листе великого князя литовского Сигизмунда Августа к господарскому маршалку, старосте Оршанскому князю Андрею Одинцевичу» от 3 января 1566 г. предназначалось взымать налоги с народных музыкантов-скоморохов. Не отставали от властьимущих и служители церкви. Виленский сейм в 1565-1566 гг., например, постановил: «а в людей волочашчих, которые без службы мешкают, и теж з медведников, дудников, скрипков, с каждого гудка и с иных, в местех мешкаючих, кто службы певное не маеть, з головы самого и белых голов и детей их по осми грошей». Заметим, что с ремесленников и даже купцов налог взимался в размере до 6 грошей. Такой же запрет существовал и в близлежащей к Витебску Московской державе, где сначала по царскому указу 1648 г., а потом по велению митрополита Иоанна (1657) следовало: «ученить заказ крепчей, чтобы отнюдь скоморохов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли б, и в домры, и в сурны, и в волынки, и во всякие бесовские игры не играли, и песней сатанинских не пели, и мирских людей не соблажняли». Обобщая, можно сказать, что действа скоморохов в городской среде, с одной стороны, создавали эмоциональную атмосферу, соответствующую психологической настроенности каждого социального слоя (соответствия «тип не тип» и т.п.), а с другой — доносили до горожан неисчерпаемость кладезя народной мудрости, в его и музыкальном выражении.

В позднем средневековье Витебск был крупным центром масштабных коммуникаций. Десятки тысяч людей (из ближних сел и дальних мест) посещали город во время ярмарок, еженедельных торгов, государственных мероприятий (трибуналов, сеймов и т.п.), важных событий в жизни властвующих особ, внося оживление в духовную и культурную жизнь всех социальных слоев. Именно это обстоятельство породило в городской культурной среде явление, известное под названием «melting map» — взаимодействие разных по культурной ориентации групп населения и создание на этой основе универсальной модели праздника, объединяющего все слои горожан. Эта модель включала как народные гулянья, карнавалы, игрища, так и официальные праздничные церемонии (исследованием последних занимается российский культуролог А.С. Котлярчук).

Разделяя позиции историков, культурологов и других специалистов, отметим, что подобные празднества имели свою иерархию, структуру, исполнителей, правила и т.д. И на первом месте здесь было чествование (встреча) высоких государственных или духовных личностей (короля, епископа, воеводы, гетмана и т.д.), сопровождающееся включением в праздник всех элементов праздников более низкого ранга (шествие городских корпораций, возведение триумфальных арок, богослужение, школьный театр, фейерверк и др.). Организатором такого рода культурных действ выступал магистрат («за справою и ведомостью враду меского»), определявший место праздника, порядок действия его участников, репертуар му-

зыкальных (театральных) коллективов, охрану порядка. Вот, к примеру, как выглядело 1 ноября 1697 г. в Витебске празднество по случаю коронации короля Августа III.

С 7 до 8 часов утра ремесленные цеха, которые получили разрешение на участие в шествии, собирались в местах расположения цехов, а потом следовали к ратуше. Строго соблюдался порядок шествия. У ратуши к собравшимся горожанам (главным образом ремесленникам) обращались бургомистр, воевода, епископ; собравшиеся в ответ на приветствия салютовали преклонением своих штандартов и трехразовым залпом. Затем все вместе шли на богослужение в разных местах: иезуитский костел, Воскресенская (Рыночная) церковь и др. После этого посещали патронируемые цехами церкви и костелы. Городской праздник завершался зажжением иллюминации («плошки») с разными «фигурами и гербами» и общегородским фейерверком, а также праздник вершился торжественным ужином в ратуше (для именитых горожан), сопровождавшимся игрой оркестра, танцами и выступлениями артистов, гостей праздника. Основные участники действа продолжали его в цеховых и купеческих домах, устраивали свою (цеховую) иллюминацию.

Нельзя не отметить и такую форму народного культурного выражения, как цеховые праздники, как правило, объединявшие и включавшие в торжество не только членов цеха, но и членов их семей, родственников и даже друзей членов цеха (В.Ф. Клименко). Каждый цех, получивший право на участие в празднествах, действовал в соответствии со строго установленным сценарием — кроме учета значимости цеха в жизни города он должен был иметь свое знамя («хоругвь»), барабан («бубен»), холодное («сабли») и огнестрельное («мушкеты») оружие. В вышедшей в 1914 г. в Киеве книге В.Ф. Клименко «Западнорусские цеха...», отмечается, что витебские ремесленники в празднествах должны быть «прыкладам инших цехов (мець) зброю и иншыя рэчи дзеля патрэбы державы» и являться на ежегодные «полисы и монстры со стрельбами».

По документам, которые дошли до наших дней, можно судить, что такие большие цеховые праздники проводились в декабре 1739 — марте 1740 г. (200-летний юбилей ордена иезуитов), октябре 1741 г. (праздник в честь святого Алоиза Гонзаго) и др.

Важную роль в духовной жизни Витебска в XVII—XVIII вв. играли и такие массовые мероприятия, как празднование династических событий («тезоименины», коронации), религиозные шествия (с участием горожан), выступление на городских площадках школьных театральных и музыкально-хоровых коллективов. Особое место в таких мероприятиях отводилось празднованию католического праздника Божьего Тела (почти государственного, по аналогии с православными праздниками Троицы и Богоявления), для которого был разработан специальный ритуал и который организовали и проводили иезуиты. Согласно универсала воеводы Храповицкого «... гг. бургомистрам, ратманам, лавникам и всему Витебскому мещанскому обществу ... в праздник Божия Тела... шествовать за процессией не в толпе народной, а отдельно, и во время самой процессии со всяком благовонием нести балдахин (над манстранцией)». Прохождение участников шествия сопровождалось богослужениями, несением больших цветных свечей, устиланием улицы живыми цветами. Праздник сопровождался мистериями и фейерверками.

Есть и такая особенность: в начале XVII в. и до его конца в праздничных мероприятиях принимали участие только члены иезуитских орденов. И только в конце XVII в. к ним допустили православных верующих (чуть раньше это разрешили евреям). Городские власти не могли дальше игнорировать роль и влияние на

развитие городской культуры братств и братских школ, существовавших в Витебске. И братства, а они объединяли ремесленников, торговцев, представителей духовенства и часть шляхты, и братские школы играли важную роль в развитии просвещения, в борьбе с церковной унией (вспомним витебское восстание 1623 г. и убийство униатского архиепископа И. Кунцевича), окатоличиванием белорусского населения. По линии братств возводились православные церкви, дома благотворительности («шпіталі»), оказывалась помощь обеднелым «братчикам», проводились публичные празднования. Но — и это очень важно — в качестве главного направления братской деятельности были организация братских типографий и работа братских школ. В Витебских школах, как и в других братских учебных заведениях, изучались гуманитарные (грамматика, риторика, диалектика), естественные (арифметика, геометрия, астрономия) науки, музыка (пение). Несмотря на стремление церкви сохранить господство богословия в «свободных науках», светское влияние в школах было определяющим. Вот несколько выдержек из светских правил этикета, сформулированных в «Науке приличия братской»:

«1. Сидя за столом, не класть локтей на стол, не оборачиваться спиной к соседу. 2. Не сморкаться на пол, глядя на святое место, и не ковырять нос. 3. Не бросать под стол обглоданных костей. 4. Не говорить громко и не перебивать собеседника, пока он не окончит разговор. 5. Садясь за стол на свое место, следует наклонить голову в сторону председателя, а после этого соседям справа, слева и напротив. 6. Не разговаривать с наполненным пищей ртом. 7. Приходя на банкет, иметь за ??? самого ложку и нож. 8. Не приносить с собой на братский банкет никакой своей выпивки».

К этому времени относится и начало сопровождения похоронных процессий известных горожан игрой оркестра и песнями капеллы Витебской музыкальной бурсы. Может быть, такое сотрудничество и является подтверждением существования в Витебске XVII—XVIII вв. синтезированной художественной культуры, соединившей в единое культурное целое разнонациональные культурные этносы.

XV—XVIII вв. — важный этап в развитии устного народного творчества. Правда, судить о его содержании мы можем лишь на основе позднейших записей фольклора (самые полные записи сделаны во второй половине XIX в.), по отражениям произведений народного творчества в некоторых литературных памятниках того времени, а также по немногим прямым указаниям на различные формы народной культуры, содержащиеся в первоисточниках. Именно в этот период в городской фольклор проникает и получает свое дальнейшее развитие жанр исторического предания и исторической песни, отразивших народное восприятие и народную оценку исторических личностей, событий и явлений. Песни такого рода проникнуты глубочайшей верой в справедливость поступков и действий их героев, в то, что правда на стороне народа, отличаются художественной глубиной и неоднозначностью.

Особой популярностью пользуются песни, былины, сказания, предания, насыщенные темой единения восточнославянских народов, противостояния иезуитам (в народных сказках объектом юмора наряду с церковными становятся и костельные служки), идеями борьбы с польско-католическим засильем и татаро-турецкими набегами «бунтарская поэзия», стихи и народные (казацкие) песенные мелодии («Туман, туман по долине» — песня, в которой белорусский казак, несмотря на все посулы турок и поляков, заявляет: «Мы с русином будем жить»). В устном народном творчестве заметно усиливается сатирическая струя (вспомним скоморошьи представления). С одной стороны, устное поэтическое творчество, раскрывающее суть народного мироощущения и мировосприятия, национальный харак-

тер белорусов, проникнуто чувством глубокого патриотизма, с другой — пронизано обличительными антифеодальными и антикатолическими мотивами. Фольклор, оставаясь одной из форм социального протеста и симптомом глубинных идейных процессов в народных низах, постепенно формирует основу для светского направления в литературе XVII—XVIII вв.

Уместно подчеркнуть и такую особенность городского фольклора: если на селе преобладает календарно-обрядовая и семейно-обрядовая стороны, то в полисоциальной сфере Витебска на первый план выходит социально-бытовая, сатирическая и юмористическая направленность стиха и песни. При этом городские песни характеризуются неприуроченностью исполнения (их поют в любое время) и яркой индивидуализацией музыкально-поэтического образа.

В позднее средневековье получает активное развитие народный танец. Если на первых порах (начало XVI в.) здесь господствует хоровод, синтезирующий три смежных жанра фольклора — песню, игру, танец (соответственно, хоровые песни, игровые хороводы и хоровые танцы), то в середине столетия из хоровода в качестве самостоятельного вида музыкального творчества выделяется танец, долгое время существующий вместе с хороводом. Складываются два вида: традиционный, массовый, придерживающийся традиций хоровода («Гусары», «Воробей», «Заяц», «Юрочка», «Коло», «Подушечка» и др.), и теряющие связь с хороводом («Лявониха», «Метелица», «Коза», «Косари», «Ленок» и др.). В конце XVIII — начале XIX в. в массовом танце получают развитие такие западно-европейские городские бытовые танцы, как кадриль и польки, близкие по своему стилю к национальным танцевальным традициям, а зачастую заимствовавшие и развивающие их. На белорусской почве они получают свою редакцию (например, полька «Витебская»), обогащаются чертами национальной хореографии и фольклора.

Таким образом, народное творчество витеблян в условиях позднего средневековья — это живой, постоянно обновляющийся художественный организм, открытый для контактов с культурами других народов, активно взаимодействующий с ними и влияющий на них. Без преувеличения можно сказать, что народное искусство позднесредневекового Витебска обладало способностью удовлетворять разнообразные потребности обыденного сознания горожан, насыщать художественными формами область быта, досуга, праздника и т. п.

Некоторые выводы. Подводя итог, сделаем некоторые обобщающие выводы. В условиях позднего средневековья художественная культура Витебска, *во-первых,* являет целостный комплекс явлений, видов и жанров «высокого» искусства и народного художественного творчества, сохраняющий богатые культурные традиции предков (не только предрассудки, но и неповторимые в своеобразии своем творческие шедевры) и развивающий их в новых исторических условиях; *во-вторых,* говорит об интегративности процессов между восточно— и западноевропейскими художественными школами и стилями, ведущей к «трансплантации» на местную культуру таких направлений художественного творчества, которые впоследствии станут основой для формирования национального искусства; *в-третьих,* свидетельствует об аккумуляции в едином художественном континууме Витебска элементов культур разных народов, проживающих в городе, активном развитии их национального искусства (профессионального и любительского), одинаково значимого для духовного развития Придвинского края.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВИТЕБСКА В КОНЦЕ XVIII — НАЧАЛЕ XX ВЕКА



Рассматриваемый период по своей временной протяженности значительно короче, чем два предыдущих — всего 145 лет. Он начался в 1772 г., когда после первого раздела Речи Посполитой Витебск отошел к России, и окончился в 1917 г., после Октябрьской революции. Однако по своей социально-духовной значимости, по богатству и разнообразию процессов в художественном развитии, по роли Витебска в создании национального культурно-художественного комплекса он играет непреходящую роль. По сути, Витебск является в это время тем городом, в котором и вокруг которого концентрируется художественная жизнь всего Придвинского региона.

Став частью России, Витебск вступил в новую полосу своего развития. Несмотря на длительное польско-католическое засилье, достижения и традиции белорусской художественной культуры не просто сохранились в искусстве и народном творчестве, но и оказались способными к развитию. Социально-культурные процессы того времени идут под знаком реализации вековых чаяний и интересов широких народных масс об объединении с родным по происхождению (язык, культура, историческое прошлое) русским народом. В разных социальных слоях формируется интерес к единой истории восточных славян, роли и месту в историческом процессе белорусов, наблюдается оживление духовных потребностей людей. «...Даже белорусская шляхта не проявила никаких вражеских отношений к России», — подчеркивает М.В. Довнар-Запольский. В то же время в среде прогрессивной русской интеллигенции возникает интерес к этнографическому изучению белорусского края, выяснению специфики белорусского художественного творчества.



План Витебска конца XVIII в.

В 1776 г. Витебск становится центром Белорусской губернии, а с введением в России 13 марта 1802 г. нового административного деления является основным городом Витебской губернии. Количество жителей к концу XVIII в. в Витебске увеличилось почти в 3 раза: в 1772 г. в городе насчитывалось 3083, а в 1784 г. — 10 289 человек. Это был один из крупнейших городов на территории Беларуси. В начале XIX в. через Витебск проходили два крупнейших российских тракта: Москва — Смоленск — Витебск — Полоцк — Вильно и Петербург — Витебск — Могилев — Киев.

Через 100 лет (по переписи 1897 г.) в Витебске жило 65 781 человек, из них 49,1% грамотных. В 1904 г. в городе насчитывалось уже 81 220 жителей. Число чиновников, разночинцев и дворян возрастало по мере открытия новых губернских государственных учреждений, учебных заведений, расквартирования новых воинских подразделений. В связи с расширением торговли Витебска с другими регионами усиливается товарность ремесленного производства, что, в свою очередь, ускоряет процесс расслоения ремесленников на весьма состоятельных и не имеющих даже собственной мастерской.

По архивным данным в Витебске после вхождения его в состав России насчитывалось 1843 дома, главным образом деревянных. Бурное развитие каменного строительства приходится на первую половину XIX в. Если в конце XVIII в. в городе было всего 25 каменных зданий, а под застройку отводилось только 6 участков в год, то к 1860 г. количество каменных зданий достигло 158. В период с 1825 по 1860 г. было построено около 600 домов (18 ежегодно).

Уместно сослаться на следующее воспоминание, дошедшее до нас из конца XVIII в. Его автор, посетивший Витебск вскоре после 1772 г., писал: «Лучший сей в Беларуси город разделен Двиною на две части, из коих по леву сторону реки лежащая есть большая. Сия также разделяется на другие три части речкою Витьбою и буераком таким образом, что Витьба, впадая в Двину, отсекает большую часть жительства, вверх по Двине, на покате узгорка лежащего. За Витьбою, против оного жительства, на возвышенном месте находится замок, обнесенный от Витьбы высоким земляным валом. За замком в превеликом буераке бежит в Двину небольшой ручеек, за которым на угорке находящаяся часть города называется Заручавье; к сему буераку от Витьбы, позадь замка, подходит также буерак, через который к жительству, вверх по горе лежащему, сделан мост, называемый Кривой; через Витьбу к замку другой находится мост, который Красным называется; третий мост от замка к Заручавью никакого наименования не имеет. На Заручавье лучшее строение: одна приходская каменная церковь и девичий базилианский монастырь, который вверх по буераку, позади всего жила, поставлен. В замке отменитость составляют монастыри: иезуитский, плебанский, тринитарский и доминиканский; в нем же находится девичий монастырь марцианов (мариевиток). За красным мостом, кроме двух монастырей — бернардинского и великолепного базилианского, из коих первый возле моста, а другой — на высоком холме Двинского берега, Лысою горою называемом, стоит, — находится несколько и каменных домов обывательских. Правый берег Двины, на котором другая часть стоит города, ниже леваого и ровнее, жительство на нем порядочнее и строение лучше, между коим есть немало и каменного; также монастырь пиарский и каменная приходская церковь».

Конечно, эти записи не дают полного представления о градостроительно-архитектурном облике Витебска конца XVIII в.: к примеру, не упоминается здание губернаторского дворца, построенного на Соборной площади еще до 1772 г. В то же время глазами очевидца они рисуют для нас художественную картину города, определяемую рубежом двух эпох, может быть, не всегда воспринимаемой современ-

никами: социальной (разложение феодально-крепостнического строя и становление капиталистических отношений) и эстетической (диалог и борьба между барокко, классицизмом и национальными традициями).

В последнее время в публикациях, некоторых научных работах, теле— и радиопередачах проповедуется мысль о том, что переход белорусских земель из Речи Посполитой в состав России привел лишь к дальнейшему обнищанию и декультуралиции белорусского населения, его поголовной русификации. Подобное утверждение, на наш взгляд, ближе к субъективному измышлению, чем к науке, согласно которому «за деревьями не видят леса». Обратим внимание на следующие две позиции. Во-первых, игнорируется тот общеизвестный факт, что вхождение Витебска, как, впрочем, и других белорусских территорий, в состав России — это был объективный исторический процесс объединения белорусов в единую восточно-славянскую общность с некоторыми специфическими чертами в культурном, духовном и художественном развитии белорусов, русских и украинцев. Во-вторых, замалчиваются подлинные характеристики складывания и функционирования духовно-культурного комплекса белорусского региона в конкретно-исторических условиях.

В отношении художественной культуры Придвинского края (и Витебска) полтора обозначенных столетия не могли быть однозначными. Здесь, на наш взгляд, следует выделить, по крайней мере, две крупные полосы: первую — с 1772 г. до середины 1860-х гг. (дореформенную) и вторую — со второй половины 1860-х гг. и до 1917 г. (пореформенную), хотя эти хронологические грани и подвижны, и условны. Уместно подчеркнуть весьма важное обстоятельство: художественная культура и жизнь общества всегда тесно связаны с жизнью страны и ее регионов. Художественно-культурный процесс в целом и отдельные его проявления могут быть понимаемы только при четком представлении общественно-политической обстановки, условий, времени, места их возникновения, социального и индивидуального опыта потребителей культуры, а также тех творческих сил, которые являются его носителями.

Конец XVIII — первая половина XIX в. — это не просто годы относительно слабого экономического и культурного развития (хотя и здесь есть свои достижения и приобретения). Это еще и время, когда польские властные круги по-прежнему считали «Белоруссию, Литву и Юго-Западный край России неотъемлемой частью польской отчизны и законною добычей полонизма». Или, как замечает М.В. Довнар-Запольский, это «был период усиленной полонизации Белоруссии».

Благодаря благосклонной и устойчивой политике тогдашней официальной России по отношению к Польше, на Беларуси (в том числе и в ее северо-восточной части) господствовали польские духовность, культура с определяющим влиянием на художественное творчество польского романтизма и католическая церковь (и в городах, и в селах повсеместно возвышались костелы с хорошими органами). Вот как оценивает положение в культуре Витебска и Витебской губернии известный белорусский историк, краевед и литературовед В.К. Стукалич. В очерке, посвященном выдающемуся этноисследователю Придвинского края Н.Я. Никифоровскому, он пишет: «...до 1831 г. во всех школах края преподавание шло на польском языке, а после восстания 1831 г. хотя и были приняты меры к охране русской школы и русских интересов в крае, но настолько слабые и нерешительные, что польский язык и польский элемент были решительно всюду господствующими. Русские книги и русские книжные магазины в крае были, сравнительно, редки. Между тем в Вильне процветало польское книгоиздательство, польское общество всемерно старалось распространить польскую книгу в среде читающих людей,

польские магнаты не жалели средств на заведение библиотек и музеев». Автор далее отмечает «повсеместное господство польского элемента. Поместные владельцы, крупные и мелкие, почти исключительно поляки. В помещичьих усадьбах нашли приют изысканная роскошь, беспечное приволье, широкое гостеприимство, тонкая обходительность... Католические ксендзы принимали деятельное участие в светской жизни польского общества. ... В городах было менее блеска, но и здесь три четверти всех мест были заняты поляками. В присутственных местах, в гимназиях, на улицах, в лавках — всюду слышалась польская речь. Тон задавали всюду поляки».

И даже через 30 лет, к началу восстания 1863 г. «вся местная администрация, не исключая и учителей казенных училищ, переполнена была поляками, в массе которых совершенно тонуло русское меньшинство».

Вот вам и русификация!

К тому же польская часть общества не была заинтересована в установлении понимания и взаимодействия между русским чиновничеством и местным населением. Повсеместными были суждения о белорусах как о недальновидном, грубом, темном и бедном народе с неустойчивым характером, склонным к пьянству, мелкому воровству, другим порокам. Язык белорусов считался неправильным и некрасивым. Им отказывали как в прошлом, так и в будущем.

На наш взгляд, более правильной представляется следующая точка зрения: в Витебске первой половины XIX в. господствуют две культуры — польская и русская, находящиеся в процессе взаимодействия. Подобные контакты с учетом социального и мировоззренческого отношения к белорусам и их краю создают предпосылки для складывания и укрепления тенденций развития белорусской национальной культуры. По сути, это процесс поликультурный, полилингвистический, в котором элементы нового не растворяются и не нивелируются, а служат отправной точкой, этаким своеобразным ядром, из которого впоследствии выделятся национальные культура и искусство. Правда, понадобится более полувека, чтобы рассеять предубеждения о неспособности белорусов к самостоятельному культурному развитию. Лучшая часть русской интеллигенции начинает понимать и принимать самобытность белорусов, их языка, традиций, стиля жизни.

Настоящий раздел не претендует на систематическое, хронологически строго последовательное изложение всех явлений в сфере художественной культуры Придвинского края. Сделана лишь попытка создать целостную картину этого процесса и осмыслить наиболее крупные явления в художественной культуре Витебска в конце XVIII — начале XX в.

Думается, что следование научным, объективным принципам анализа исторических процессов (без привнесения политических окрасок и субъективных интересов) — социальных, духовных, художественных — должно стать преградой на пути подобных спекуляций. Нельзя, к примеру, отрицать тот факт, что именно после вхождения Витебска в состав России здесь создаются условия для распространения грамотности и научных знаний среди всех социальных слоев населения. Уже в 1789 г. в городе было открыто несколько четырех— и двухклассных училищ (некоторые имели библиотеки), в которых изучались русский язык, история и география России, математика, другие предметы и дисциплины. Определенное место отводилось «красивым искусствам» — музыке, рисованию, фехтованию. Ставилась задача воспитывать сынов отечества «изящнейшим совершенством». В числе первых преподавателей были выпускники Петербургского и Московского университетов, привнесшие в Придвинский край труды и идеи русских просветителей: и учебники, и методические рекомендации для Витебских народных училищ были

подготовлены Петербургской ученой комиссией. В 1804 г. в Витебске открывается первая гимназия, а в 1834 г. — первая на Беларуси учительская семинария, в 1846 г. при Витебской гимназии были созданы землемерные классы, в 1866 г. открывается Витебское военное училище. Наконец, в 1910 г. — первое высшее (по тому времени) педагогическое учебное заведение — Витебский учительский институт.

Преподавание в этих учебных заведениях велось на русском языке (белорусский язык официальными властями рассматривался как местное наречие польского языка или как язык второсортный, «мужицкий!»), который был ближе белорусам (в первую очередь витеблянам, жившим в восточной части белорусского края) и представлял большие возможности для знакомства и постижения богатой русской культуры. В значительной мере распространению русского языка способствовало расширение экономических и торговых связей Витебска со многими городами и губерниями Российской империи. Собственно, развитие торговли (в 1798 г. был издан указ, разрешающий собирать в Витебске две ярмарки в год — с 10 по 29 июля и с 8 сентября по 1 октября), предпринимательства, фабричного производства, структур губернского управления формирует в городе новое сословие — мещанское, которое уже в 40-х гг. XIX в. станет главным носителем культуры города, той средой, которая будет определять характер и направления в художественной культуре Витебска, организации его художественной жизни.

Дореформенный период функционирования культурно-художественного комплекса города Витебска дает немало примеров в развитии видов и жанров национального искусства, в частности, возникновение в витебской архитектуре новых оригинальных элементов. Однако в данном случае обратим внимание на несколько событий, во многом предопределивших формирование художественно-архитектурного облика Витебска в последующие десятилетия. *Во-первых,* это утверждение в 1778 г. первого проекта упорядочения планировки и застройки города, в котором главный акцент делался как на учет природных условий и капитальную застроенность центра города, так и на необходимость упорядочения связей всех пунктов города не только с центром, но и между собой. При этом главными компонентами застройки становились новые административные и общественные здания (в том числе губернского правления, дворянского собрания и др.), возводимые в стиле русского классицизма, постепенно вытеснявшего из архитектуры города западноевропейское барокко. *Во-вторых,* события, связанные с войной 1812 г. Активные военные действия на территории Витебской губернии и пребывание наполеоновских войск в самом городе нанесли экономике и культуре города значительный ущерб. Было сожжено много домов, разграблены культурные и художественные ценности. Вот лишь один из примеров — строки из рапорта архивариуса Витебской государственной палаты Лапо от 16 февраля 1813 г. о разграблении французами губернского архива: «... а как вслед за тем в город Витебск вступили во множестве неприятельские войска, взяли меня в плен и ключ от архива у меня отобрав, ... архив отперли... находящиеся в нем дела пересматривали, бросая оные с рук на руки, а найдя план города Лепеля и уезда, оного взяли к себе. ... По выступлению из Витебска французского императора с войсками вслед после них вошли в Витебск другие его же войска, которые ... дела, скидывая из мест и разрывая из связок, разбрасывали по листам на пол, а другие дела, указы секретные и законы выкидывали вон из архива, употребляя на свои надобности». Население города сократилось более чем наполовину: за три месяца французской оккупации погибло 2415 человек, или более 30% оставшихся в городе жителей, почти 5 тыс. человек оставили город. И только в конце первой четверти XIX в. количество населения достигло довоенного уровня. *В-третьих,* последовавшая после подавления

восстания 1831 г. царская реакция. Многие прогрессивные деятели белорусской культуры были репрессированы, часть эмигрировала за границу, демократические ростки национального культурного развития стали приобретать все более ярко выраженную русофильскую окраску [был закрыт Виленский университет, в том числе и школа (факультет) живописи, готовившая кадры для белорусской художественной культуры]. Классицизм с его прогрессивным началом конца XVIII — первой четверти XIX в. начал вырождаться в официозный и «холодный» российский академизм.

На развитие и изменение городской застройки влиял такой фактор, как пожары. Для Витебска XIX в. они были достаточно частым явлением. К примеру, в 1837 г. от пожара в городе сгорело более 300 домов. Было уничтожено большое количество архитектурных памятников — церквей, жилых зданий конца XVIII ст.

Новые горизонты в художественном развитии Витебска связаны с пореформенным периодом в жизни России. Ускоренное строительство железных дорог (через Витебск в это время проходят дороги Санкт-Петербург — Одесса и Рига — Орел), появление заводов и фабрик (очковая, картонная фабрики, льнопрядильная фабрика «Двина» и другие), развитие внутригородского транспорта (в Витебске трамвай появился в 1898 г.) привело к изменению социально-духовной среды Витебска. В городе возросло число людей образованных, культурные запросы которых в значительной мере формировали (или влияли на формирование) художественные вкусы и интересы горожан (если, к примеру, журнал «Современник» в 1859 г. выписывали 23 человека, то уже в следующем году их количество возросло до 40); появились первые архивные организации, позволяющие ученым-исследователям изучать, анализировать, составлять историю Придвинского края. В 1852 г. в Витебске был создан центральный архив, где собирались древние актовые книги. Начиная с 1871 г. и на протяжении девяти лет единственный сотрудник архива господин Сазон издал 10 больших томов под общим названием «Историко-юридические материалы, взятые из актовых книг губерень Витебской и Могилевской». В Витебске работал также архив Витебского губернского управления, в котором хранились дела полоцкого наместного управления и канцелярий генерал-губернаторов витебского, могилевского, смоленского и калужского; получило развитие в культурной жизни города меценатство (с участием средств богатых людей в Витебске в конце XIX в., например, было создано «Общество любителей прекрасных искусств»), в 1913 г. проведена выставка изделий мастеров-кустарей («народных мастеров» и т.п.). Менялся архитектурный облик города, он выглядел многослойным, нес на себе отпечаток многих эпох, являясь примером смены стилей и вкусов. Каждая эпоха стремилась перестроить Витебск в духе своего времени, подобно моднице, всякий раз перекраивающей свою одежду. В рассматриваемом периоде, к примеру, в планировке четко выделяется центр города, динамичность застройки которого достигалась за счет нарастания ритмов вертикальных акцентов; наблюдается некоторая нивелировка различий между районами центральной застройки и рабочими окраинами. Неповторимый колорит застройке города придавали 32 православных храма, 4 часовни, 2 единоверческие церкви, 2 костела, 1 каплица, 1 лютеранская кирха, 2 синагоги и 58 еврейских молитвенных домов; постепенно Витебск становится местом сосредоточения и формирования рабочего класса, буржуазии и разночинной интеллигенции, принесших в культурное пространство города новые интересы, потребности в искусстве, наконец, новые явления как в профессиональном, так и в самодеятельном искусстве (появление новых произведений, новых тем, новой проблематики и т.п.). К концу XIX в. Витебск, благодаря близости к развитым экономическим центрам России (Москва,

Санкт-Петербург, Киев, Вильно), становится своеобразной «культурной Меккой», в которой живут, гастролируют, выступают с концертами, спектаклями, публичными лекциями ведущие деятели русской, украинской и польской художественных культур. В городе открываются новые учебные заведения, культурно-просветительные и художественные учреждения, сыгравшие важную роль в формировании национального самосознания, подготовке национальных кадров творческой интеллигенции, развитии национальных культурных традиций. С 1871 г. в Витебске становятся регулярными художественно-археологические выставки (по образцу Товарищества передвижных художественных выставок). В 1873 г. построено здание и открыт один из первых на Белоруссии стационарный театр, в 1892 г. открыта частная художественная школа при мастерской художника Ю.М. Пэна (существовала до 1918 г.), в 1893 г. — церковно-археологический музей. В 1911 г. по инициативе Витебской ученой архивной комиссии было открыто новое высшее учебное заведение — Витебское отделение Московского археологического института. В январе 1917 г. Витебская городская дума приняла решение открыть в Витебске осенью этого же года университет. Активно развивалось библиотечное дело, книготорговля, распространение периодических изданий. Книга, печатные издания становятся относительно доступными все большему числу населения Витебска. К примеру, в 1895 г. в городе выписывалось 2256 экземпляров отечественных газет и журналов и 170 экземпляров иностранных подписных изданий. Особую роль в организации культурной жизни Витебска играли в это время «Витебские губернские ведомости». Именно здесь печатали свои статьи такие известные деятели культуры Придвинского края, как Д.Н. Довгялло, В.К. Стукалич, Н.Я. Никифоровский, Е.Р. Романов; М.В. Довнар-Запольский напечатал поэму «Тарас на Парнасе» со своим историко-литературным введением; в газете нередкими были произведения на белорусском языке. К 1917 г. в Витебске работало 11 библиотек, 10 читален, несколько книжных магазинов, кинематографическое дело активно развивается в городе с 1898 г. (состоялся первый сеанс синематографа системы Люмьер, было показано 36 картин движущейся фотографии, а также состоялся первый сеанс для детей).

В пореформенный период с Витебском связаны имена русских писателей И.А. Бунина, Г.И. Успенского, С.Я. Маршака (в дореформенный — Г.Р. Державина), художников И.Е. Репина и К.А. Савицкого, архитектора И.А. Фомина, известных белорусских исследователей-этнографов А.П. Сапунова, И.Д. Горбачевского, Н.Я. Никифоровского, художников М.З. Шагала, Ю.М. Пэна, оказавших огромное влияние не только на художественную жизнь Придвинского края, но и на становление и развитие национальной художественной культуры белорусов. По авторитетному свидетельству И.Е. Репина, очень немногие из русских городов равнялись с Витебском по красоте местоположения и характеру построек, и только виды Киева и Нижнего Новгорода в конце XIX в. превосходили виды Витебска.

И еще об одном — социально-национальном составе участников процесса формирования единого художественного комплекса Витебска. В конце XVIII — начале XIX в. здесь выделяются, как минимум, пять социальных слоев (купечество, дворянство, духовенство, мещанство, военные — к примеру, в 30-х гг. XIX в. в Витебске насчитывалось более 2000 военных, или 13,8% всего числа жителей) и четыре основных этноносителя культуры — белорусы, русские, поляки, евреи. Роль и значение каждого из них в конкретном историческом отрезке времени различна, как различны итоги и последствия культурного развития. К примеру, в дореформенный период определяющим было влияние польской, русской и еврейской культур. Данных о поляках (католиках), проживавших в Витебске, не сохра-

нилось. А вот о православных и евреях они достаточно любопытны: в Витебске в 20-е гг. XIX в. проживало 5186 (47,5%) православных и 5721 (52,5%) евреев. В пореформенное время во главе культурного процесса идут русский и еврейский этносы. Наконец, после революции 1905—1907 гг. происходит оживление и активное развитие белорусского национального элемента в художественной культуре города. Правда, белорусская основа на протяжении всего обозначенного времени не просто сохранялась, но и определяла содержательную и формальную сторону народной части художественной культуры, в первую очередь в устном народном творчестве и декоративно-прикладном искусстве.

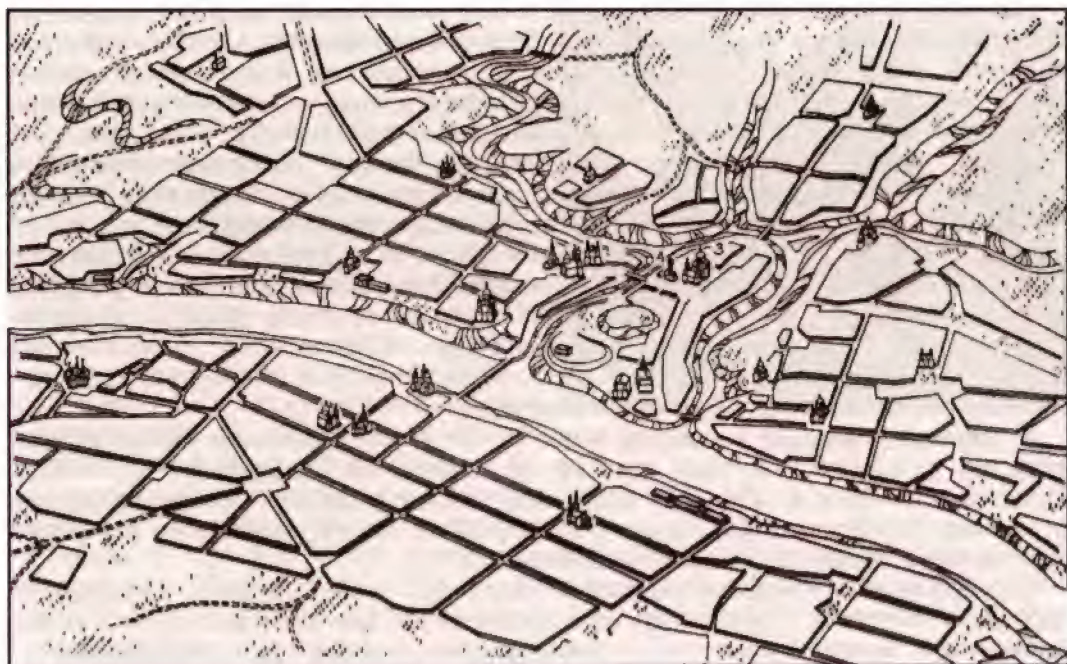
В итоге художественная культура Витебска в 1772—1917 гг. предстает перед современным читателем многоплановым полинациональным и полифункциональным явлением, в котором национальная часть культуры постепенно высвобождается от инонационального влияния, выступая основой формирования белорусского менталитета, новой национальной художественной культуры. В структурном отношении в качестве главных элементов в этот период в профессиональной ее части выступают искусство архитектуры (и градостроительство), литературное творчество, театральное искусство, живопись и скульптура, декоративно-прикладное искусство и в самодеятельной, народной — устное поэтическое творчество, народные художественные ремесла, народные песенное, музыкальное, театральное и декоративно-прикладное искусство.

ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

Прежде всего обратим внимание на то, что в целях более глубокого постижения сути архитектурного развития Витебска целесообразно весь обозначенный период разделить на три временных промежутка. Первый — с 1772 г. до конца 1850-х гг. (период относительно слабого экономического и культурного развития); второй — с начала 1860-х до середины 1890-х гг. (включение Витебска в общероссийское экономическое и культурное пространство); наконец, третий — с середины 1890-х гг. до 1917 г. (превращение Витебска в крупнейший губернский город Беларуси).

Конец XVIII в. — это период в истории архитектуры и градостроительства Витебска, когда, во-первых, завершился процесс естественного становления структуры позднесредневекового города; во-вторых, снижается влияние господствовавшего ранее искусства барокко, в которое постепенно проникает и, активно проявляясь, уже в начале XIX в. определяющую роль играет классицизм и, когда, в-третьих, в противоборство между барокко и классицизмом внедряются местные градостроительные особенности.

Через холодный академизм 1830—1860-х гг. искусство городской архитектуры придет в начале XX в. к отсутствию единого художественного направления и появлению разных стилей в творчестве. В работах архитекторов проявляются эклектика, стилизаторство, стремление к реконструкции формальной системы стилей прошлого. Возникают течения разного плана и ориентации: неоклассицизм, псевдоготика, псевдорусский стиль, «модерн» и т.д. При характерной для них имитации основных художественных приемов под классические направления главное внимание уделяется внешнему декоративному оформлению, художественности, заметным было стремление архитекторов «перешагнуть» уже существующие и «конкурирующие» здания и сооружения. Следует подчеркнуть, что, проявляясь в архитектуре Витебска, эти направления и поиски не сыграли сколько-нибудь зна-



План Витебска середины XIX в.

чительной роли в регионе. В губернии (в силу ее более медленного экономического развития, чем, например, Гродненской, Минской и части Виленской губернии) определяющими были местные архитектурные традиции, корни которых восходили к планам развития городов губернии, осуществленным еще в первой четверти XIX в.

Включение Витебска в общероссийское экономическое и культурное пространство привело к подчинению его архитектурного облика единым принципам и правилам градоразвития России. На первых порах это выражается в превращении градостроительства в государственное дело и подчинении архитектурного замысла единому регулярному проектному плану, составленному на принципах классицизма и предусматривающему типовые «образцовые» проекты общественных и жилых зданий, активному участию в реализации принципов градостроительной политики представителей русской архитектурной школы.

В 1860-е гг. в Витебске активизируется процесс урбанизации, что ведет к существенным изменениям в исторически сформировавшейся структуре расселения населения Витебска. Складываются новые подходы к планировочной организации города, к характеру и масштабу градостроительных преобразований, формированию архитектурно-художественных характеристик. Витебск постепенно превращается из города дворянского в буржуазный, в котором градостроительная структура определяется и социальными отношениями (складываются зоны расселения пролетариата, буржуазии, богатого дворянства и духовенства). Характерно деление города на два контрастных региона: центральный, где концентрируются административные, деловые, торговые и культурно-просветительные учреждения и проживает буржуазия, чиновничество, духовенство и дворянство, и периферийный с крупными промышленными зонами, складами и местом жительства рабочего люда.

Наконец, в конце XIX — начале XX в. Витебск занимает ведущее положение среди других городов северо-восточной Беларуси, превращается в крупный транспортный узел, промышленный, торговый, финансовый и учебно-культурный центр. Заметное влияние на его планировочную структуру и архитектурный облик оказывают социально-экономические процессы, в том числе и такие, как рост темпов и масштабов жилищного строительства, быстрое увеличение городского населения, концентрация пролетариата, общее изменение социального состава Витебска и, наконец, самого духа города, образа городской жизни.

Архитектура более прямо и открыто, чем другие виды искусства, выполняет социальный заказ. В градостроительной практике проявляются тенденции демократического развития, происходит некоторая нивелировка различий между регионами центральной застройки и рабочими окраинами. В Витебске и губернии активно работают архитекторы Т.А. Торт, А.М. Клементьев, Т.В. Кибардин, И.П. Каминский, К.К. Тарасов, И.А. Фомин и другие.

К примеру, более 35 лет жизни посвятил Витебску выпускник Петербургской академии искусств, известный русский архитектор Т.В. Кибардин (1863—1933). Приехав в Витебск в 1890 г. на должность младшего архитектора строительного отделения Витебского губернского управления, он вскоре назначается городским архитектором и работает в этой должности до 1924 г.

Т.В. Кибардину пришлось потратить много сил, чтобы наладить регулярность застройки Витебска и обеспечить ее определенную компактность. В 1902 г. под его руководством был разработан генеральный план города. Именно Кибардин сумел в необычайно сложных и противоречивых условиях социально-экономического развития окраин царской России придерживаться лучших художественных традиций архитектуры XVIII — начала XIX в. Возможно, имело значение и то, что он был в близких отношениях со многими выдающимися архитекторами своего времени, представителями реалистической школы, в частности, с И.А. Фоминым, который высоко ценил талант своего витебского коллеги (заметим, что авторский коллектив в составе Фомина и Кибардина в 1911 г. стал победителем конкурса на лучший проект памятника героям Отечественной войны 1812 г.).

Т.В.Кибардин сам лично и проектировал, и строил. В 1897 г. по своему проекту он восстановил после пожара витебский городской театр. Позже проектировал здание государственного банка, больницы, нескольких заводов, казарм 41-й кавалерийской дивизии.

А теперь обратимся к более детальной характеристике каждого из обозначенных периодов.

Вхождение Витебска в состав России несомненно содействовало развитию строительства и архитектуры — расширилась территория (в 1797 г. город занимал территорию 352 десятин 1288 сажен — больше чем 372 га), появились новые типы жилых и общественных зданий, развернулось каменное строительство. Эти процессы становятся все более устойчивыми после превращения Витебска в центр губернии.

Определяющим художественным направлением в городской архитектуре Витебска является классицизм (Покровская церковь, ряд жилых домов на улицах Суворова и Маяковского). Правда, чаще всего он не выступает в чистом виде — в конце XVIII в. наблюдается взаимодействие с поздним барокко, а в начале XIX в. — с ампиром, отличающимся внешней парадностью и утонченной декоративной пластикой (как это можно наблюдать на примере трехэтажного жилого дома на левой стороне Смоленской улицы, замыкавшего ось улицы Соборной; композиционный центр фасада дома составлял высокий портик с четырьмя массивными колоннами

ионического ордера на огромных пьедесталах, а также высокие декоративные арки-ниши, окаймовывавшие окна бельэтажа). Однако подобные «примеси» лишь подчеркивают определяющее влияние классицизма. Отметим, что в основу архитектуры классицизма были положены принципы симметрии и геометрии, уравновешенность объемов и регулярность планировочных решений, античная ордерная система и простые декоративные формы. Классический ордерный портик становится характерной частью архитектурных композиций многих городских зданий (если стиль барокко наиболее ярко проявился в культовом строительстве, то классицизм тяготел к гражданскому строительству).



Здание бывшего дворца губернатора.

Одним из наиболее ранних примеров классицизма в архитектуре Витебска является дворец губернатора (до 1806 г. здание принадлежало помещикам Кудиновичам), сохранившийся до нашего времени. Здание состоит из трехэтажного прямоугольного корпуса с пристроенным к нему в 1811 г. П-образным в плане двухэтажным флигелем, образующим внутренний дворик. В итоге сложилась асимметричная композиция, хорошо воспринимающаяся как вблизи, так и с расстояния. Перед дворцом была создана парадная площадь, что соответствовало тенденциям классицизма. В основном трехэтажном корпусе на цоколе (собственно губернский дворец) выделялся центральный вестибюль с прилегающими служебными помещениями; на втором этаже размещались приемная, гостиная и кабинет губернатора; третий этаж занимали личные апартаменты губернатора и его семьи. В пристроенном двухэтажном флигеле располагались службы губернского управления: на первом этаже — канцелярия и другие службы; на втором — большая столовая с концертным залом, в торцовой части этажа находилась церковь.

В архитектуре губернаторского дворца все подчинено классическим принципам. В центре главного фасада трехэтажного корпуса выступает ризолит, венчающийся прямоугольным аттиком. Входной портал традиционно оформлен приставным четырехколонным портиком дорического ордера, поддерживающим балкон. Такой же портик украшает боковой фасад, ориентированный на Западную Двину, и замыкает фасад двухэтажного корпуса. Фасадные полоски богато оформлены рустом, арками, межэтажными карнизами, декорированы полуколоннами, наличниками с замковым камнем, щеколдами.

С 1778 г. в Витебске началась реализация императорского Указа «О разработке всем городам, их застройке и улицам специальных планов по каждой губернии отдельно», принятого еще в 1763 г. Правда, первый регулярный план, не учитывавший особенностей сложного рельефа территории исторически сложившейся планировки и выполненный на основе неверной геодезии, реализован не был. Более реальным стал второй план, разработанный в царствование императора Павла I, в конце XVIII в. Его характеристика и сущность вытекают из самого названия: «План губернского города Витебска, означением прежнего, не приведенного в действо и ныне вновь положенного проекта». Как считают специалисты, никакого «означения прежнего проекта» в новых чертежах не было. Правда, под проектны-



И.Пешка. Силуэт застройки центральнай части города.

ми линиями нового плана просматривается старая планировка. Их сравнение и позволяет видеть намечаемые новшества. Главная задача нового проекта заключалась в регулировании планировочной структуры города и его застройки, развитии исторической планировки в завершенную пространственно-городскую систему.

Исследователи этого плана реконструкции Витебска единодушны в том, что автор проекта был человеком творческим, ищущим, профессионально опытным. Он не стал требовать от городских властей слепой реализации идей западноевропейского градостроительства, заключавшихся в формировании геометрически правильно очерченной сети улиц, из которой складывалась прямоугольная сеть кварталов, подчиненная только двум взаимно перпендикулярным направлениям. Были умело использованы и природные условия и уже сформировавшиеся опорные здания, в том числе и существовавшие высотные доминанты. Учитывалось также, что Взгорская часть соединяется с центром города единственным Иезуитским мостом (места для другого, такого же удобного, не находилось); что Ратушная площадь сформировалась в единый архитектурный ансамбль; что формирующаяся площадь перед иезуитским костелом не нарушала, а, напротив, способствовала складыванию еще одного центра в городе; что, наконец, в городе сложилась система действующих мостов и т.д. В то же время неизвестный автор предложил в каждом районе несколько новых площадей (например, торговая площадь за ратушей или квадратная площадь; ныне Ленина, а также наиболее удобные координаты для прямоугольной сети улиц (это, правда, вело к потере городом некоторых своеобразных черт — сокращалось количество проездов, терялись многие трассы улиц и переулков, отдельные улицы выпрямлялись и т.д.). Главной городской магистралью, вокруг которой предполагалось сконцентрировать строительство важнейших сооружений, становилась улица Смоленская.

Это был заметный шаг вперед в градостроительной практике, в том числе и для Витебска, развитие которого в средние века являлось главным образом бессистемным, подчиненным лишь ландшафтным условиям, а расположение зданий — хаотичным (заселены выгодные территории, ведущие места города заняты крупными зданиями), улицы были криволинейными со скученной деревянной застройкой. Планом предусматривалось формирование города, в котором главную роль играли прямоугольная система планировки кварталов, выделялась главная композиционная ось, общественный центр, расположенная в геометрическом порядке сеть улиц и площадей, направления дальнейшего развития города. Он учитывал и та-

кую характерную особенность исторического центра Витебска, как его длинные архитектурные перспективы, «подключающие» к любому из его фрагментов природное окружение и сеть ведущих зданий. Составителям витебского плана пришлось учесть сложившуюся на протяжении столетий архитектурно-планировочную схему, в которой доминантами выступали Западная Двина с ее притоками, система оборонительных сооружений, культовые сооружения, торговые площади, застроенные каменными домами, магазинами, складами. Как отмечает Ю.Н. Кишик, соотнесение высот ведущих зданий и рядовых домов, небольшая плотность застройки и гористый рельеф позволяли почти с любой точки города, независимо от направления улиц, воспринимать не одно акцентное сооружение, а группу доминирующих зданий. Заметим, что к началу рассматриваемого нами периода (конец XVIII в.) количество таких зданий значительно возросло — благоустроенная ратуша, 15 церквей, 8 костелов (в том числе таких богатейших католических орденов, как иезуитский, бернардинский, базилианский). Конечно, они располагались в разных частях города, но в общей панораме играли роль целостного рисунка, создающего единую гармонию куполов, шатров и башен.



Николаевский собор. Фото второй половины 1940-х гг.

Унисоннозвучащими ансамблями выступала группа архитектурных доминант в центре города, состоящая из ратуши (ее последняя реконструкция проведена в 1911 г., когда был надстроен третий этаж, что совсем изменило первоначальный вид), трех монументальных костелов и древнейших церквей (Воскресенской и других). Расположенные вокруг центра (так называемое малое полукольцо) эти высотные акценты выявляли существовавшее между ними пространство, совпадающее с чашей природного амфитеатра. Вторым аккордом были архитектурные ориентиры по верхнему берегу природного оврага (так называемое большое кольцо), фиксировавшего район, близкий к центру города. Сюда входили Спасская церковь на площади перед дворцом генерал-губернатора, Благовещенская и Свято-Николаевская церкви около Витьбы, церковь Иоанна Крестителя в Задунавье, Рождественская и церковь Святого духа в Заручавье. Эту территорию, если вспомнить высказывания Н.В. Гоголя об архитектурном искусстве, «вмещала ... в себя архитектурная летопись... и сделалась бы тогда в некотором отношении историей развития вкуса, кто ленив перевертывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все».

В предыдущей главе затрагивались характеристики иезуитского костела. Здесь можно добавить следующее. В 1843 г. костел был перестроен и переименован в Николаевский собор: упростилась форма цилиндрического купола, исчезали фигурные щиты над центральным нефом и на боковом фасаде, башни стали шестигранными, оконные проемы получили усложненное завершение и обрамление. Лучшим украшением Николаевского собора в 1850—1860-е гг., как отмечает А.М. Сементовский, почитался «писанный на холсте образ Снятия со креста. Картина эта представляет тот момент, когда святое тело Иисуса, снятое со креста, опущено на землю, чтобы завернуть его в плащаницу и положить во гроб. Тело окружают



И.Пешка. Пристань в устье Витьбы.

Иосиф из Аримофеи, Никодим, две Марии, Иоанн и еще один из благочестивых мужей. На лицах женщин видна мучительная тоска и отчаяние, выражение мужчин полно сдержанной грусти и благоговения; в особенности выразительны лица Марии Магдалины и Никодима. Картину эту приписывают кисти Сальватора Розы и ценят в 12 тысяч рублей. На чем основано такое заключение, мы не знаем, но кому бы ни принадлежала она, достоинство и ценность её нисколько через то не изменится». В 1872 г. в ходе ремонтных работ была снесена башня над зданием духовного управления. Однако это не оказало значительного влияния на облик площади, которая к концу XIX в. стала именоваться Соборной. В 1882 г. вместо пришедших в негодность воеводского и комендантского домов (а они вместе со зданием почтового ведомства более 100 лет формировали архитектурное пространство площади иезуитского костела) было построено более значимое в градостроительных отношениях здание окружного суда.

Было бы ошибкой не вспомнить о той исторически значимой роли, которую Николаевский кафедральный собор сыграл в духовной жизни Витебска в конце XIX — начале XX в. Ведь именно на его площадях с 1893 г. размещался и функционировал такой уникальный археолого-этнографический и религиозно-светский комплекс, как Витебский церковно-археологический музей. Созданный на основе записки известного этнографа Е.Р. Романова (инспектора народных училищ Витебской губернии) в адрес архиепископа Полоцкого и Витебского Антонина, музей церковно-археологических древностей определял своей целью «тщательное сохранение от уничтожения временем и неопытностью лиц, ближнему наблюдению которых они были доверены».

Формировать экспозицию музея, который разместился в одном из пустых залов архиерейского дома при Николаевском кафедральном соборе помимо Е.Р. Романова было поручено историку А.П. Сапунову и священнику Василию Говорскому. Они же стали и авторами «Примерных обоснований создания музея». Согласно



И.Пешка. Понорама центральной части города с верховья реки Витьба.

этому документу велась вся работа в соборе, описание и сохранение уникальных художественных ценностей.

Работа музея (а он существовал до 1919 г.), подвижническая деятельность таких известных витебских краеведов, как Д.И. Довгялло, Н.Я. Никифоровский, Н.Н. Богородский, М.Л. Веревкин и других позволили создать в Витебске одно из уникальных архивных (а вместе с тем и научно-исследовательских) учреждений, память о котором и сейчас живет у витебских краеведов.

Большая улица Придвинская (ныне улица Толстого) заслуживает внимания по следующим причинам. Во-первых, здесь располагались здания, связанные с обслуживанием речного порта на Западной Двине, и, во-вторых, этот район, как никакой другой, учитывал не только историческую топографию и сформированную природную планировку, но и виды трудовой деятельности горожан. Здесь сливались воедино природное и функциональное, эстетическое и прагматическое. Здесь соседствовали кирпичные и деревянные, жилые и хозяйственные, одно-, двух- и трехэтажные здания. Особое место занимали деревянные двухэтажные амбары (некоторые из них имели арочные лоджии) для хранения инвентаря и работы с поступающими грузами, соединенные между собой. В устье реки, у самого берега, в конце XVIII в. было возведено двухэтажное кирпичное здание с крытым дебаркадером в виде галереи на деревянных столбах-поддержках (полагают, что сделано это было для удобства транспортировки грузов из кладовых на речные суда).

Замыкало пространство долины Витьбы высокое здание дворянского собрания, в некотором роде противопоставлявшее себя Успенскому собору. Территория, окружавшая здание, была своеобразной площадкой, с которой жители города могли наблюдать активную жизнь витебской пристани.

Все эти здания как будто покрывались величественным шатром Успенского собора, удачно объединявшего пеструю картину этой необычной части старого Ви-



Вид с Успенской горы.

тебска. Он будто осенял (Ю.Н. Кишик) всех, кто находился у его стен и на водных пространствах Двины и Витьбы. Выдав в 1913 г. разрешение на ремонт Успенского собора, Императорская архивная комиссия (ИАК) потребовала от организаторов ремонтных работ внимательного и бережного отношения к храму, «который принадлежал к тем немногочисленным православным храмам, впечатляющих своей красотой и величественностью». Парадоксально, но ... подлинная реставрация и восстановление храма начнется лишь через 60 с лишним лет после его уничтожения.

В разработке и реализации обозначенных архитектурных задач значительную роль сыграл губернский архитектор И. Зигфридан, занимавший эту должность в 1796—1799 гг. Для творческого почерка Зигфридана характерен переход от барокко к классицизму. Созданные по его проекту здания (дома вице-губернатора и коменданта Витебска) отличаются монументальностью и рациональностью планировочных решений.

Оригинальностью подходов отличаются в это время работы архитектора Т.А. Торта (1780 — после 1865), работавшего в Витебске и губернии. В 1841 г. он разработал и осуществил собственный проект преобразования каменного здания бывшего иезуитского училища в Витебское мужское духовное училище.

Однако наиболее реальным стал проектный план Витебска 1839 г., который полностью учитывал и историко-географические особенности города, и те изменения в архитектурно-градостроительном облике, которые произошли в конце XVIII — первой четверти XIX в. По этому плану территория Витебска (как это сложилось исторически) делилась на три части — Взгорскую, Заручавскую и Задвинскую.

Взгорская часть (территория бывшего Взгорского замка) располагалась не левом берегу Западной Двины. Архитектурно-планировочными акцентами здесь выступали четыре площади: Ратушная (Соборная), Рыночная, Смоленская и Дворцовая, главными из которых были Рыночная и Ратушная (Соборная).

На формирование Ратушной площади свое влияние оказали новые художественно-композиционные принципы застройки площадей, сформировавшиеся в позднесредневековый период. Речь идет о таких из них, как, во-первых, освобождение центра площади от зданий, размещение их по внешней линии площади; во-вторых, отказ от доминирования над площадью культовых зданий; в-третьих, ори-

ентация главных зданий на фронтальный аспект; в-четвертых, выделение торговой площади в самостоятельно существующее пространство. Пространство и здания, формирующие застройку площади, представляли собой соподчиненное целое, основанное на гармоничной связи последовательно возведенных частей (например, кирпичные торговые ряды с открытыми галереями на первом этаже, расположенные по обе стороны и объединявшие все здания в единый ансамбль; Воскресенская церковь, изменившая после перестройки 1841 г. свой фасад — вместо высокого барочного щита был пристроен портик с четырьмя дорическими колоннами и др.). Улицы, вместе с расположенными в направлении их движения корпусами торговых рядов, будто раздвигались, приближаясь к ратуше. Замыкали трапециевидную в плане площадь Воскресенская церковь и бернардинский монастырь, с одной стороны, противостоявшие друг другу (узкий, но развитый по вертикали фасад церкви и объемный с горизонтальными членениями костел), а, с другой, обеспечивавшие единство и уравновешенность площадного комплекса. Главенствующую же роль играла башня ратуши, находящаяся посередине площади и имеющая большую высоту, чем окружающие ее культовые здания (около 36 метров со шпилем). Считают, что Рыночная площадь в Витебске была похожа на созданную в XVI в. в Риме великим Микеланджело площадь Капитолия (трапециевидная симметричная форма с одинаковыми корпусами по боковым сторонам).



И.Пешка. Бывший базилианский костел в застройке Взгорской части. Фрагмент акварели.

На север от Рыночной площади была проложена новая Петербургская улица (современная улица Ленина), завершающаяся прямоугольной Смоленской площадью (современная площадь Ленина). Улица имела выход на загородный тракт (впоследствии Великолукский тракт) к Петербургу. Существовавшая Офицерская улица (современная улица Суворова), отходившая от Ратушной площади, также получила прямолинейное направление — параллельно Петербургской улице. Офицерская и Петербургская улицы соединялись между собой поперечными улицами — Дворцовой (современная Советская), Спасской (современная улица Урицкого).

Нельзя обойти вниманием и архитектурную перспективу Соборной улицы (ныне улица комиссара Крылова), идущей от Успенского собора к Рыночной площади. Казалось бы, собор, расположенный на эффектном месте из-за своей отдаленности от центра, стал играть второстепенную роль. По сути же, это было не так — от этого город только выиграл. Обратим внимание на два обстоятельства: первое — собор и площадь композиционно взаимодействовали между собой и второе — они вместе способствовали складыванию большего количества композици-



Фрагмент застройки ул. Я.Купалы (бывшей Соборной). Конец 19 — начало 20 в.

онных узлов. Может быть, благодаря таким подходам, из этой части города дошло до нас наибольшее число архитектурных памятников, в первую очередь жилых зданий конца XVIII — начала XIX в. Это и жилые дома № 2 и № 12/1 по улице Суворова, и дом № 7 по улице Крылова, и (один из древнейших) дом на углу улиц Крылова и Суворова, перестроенные в 1893 г. и дошедшие до нас в обновленном виде (с новыми карнизными полками на уровне верха оконных проемов, с окнами лучкового завершения, с балконами с ажурным ограждением и навесами из чугунного литья в стиле модерн), и уже упоминавшиеся бывший губернаторский дворец и городская ратуша, и некоторые другие здания. Дом на углу улиц Крылова и Суворова интересен и тем, что на его фронтоне рельефно обозначены две даты: 1799 и 1893. Первая дата означает время возведения здания (период расцвета классицизма); вторая — время его капитальной перестройки. Построенный по так называемому «звездному» проекту, дом начинал Соборную улицу (теперь Я.Купалы), готовя зрителя к восприятию городской (центральной) перспективы.

Как пишут искусствоведы, единственным критерием зонирования жилой застройки в районе улиц Смоленской, Офицерской, Соборной стала ее представительность. Хотя специальной дифференциации зданий и жилых домов не предусматривалось, все же требование дорогого кирпичного строительства являлось определяющим. В проектируемых и возводимых зданиях (преимущественно по проектам местных архитекторов) часто повторялись наиболее удачные композиционные приемы, широко использовались декоративные детали. Например, характерное явление для этого периода — разные размеры оконных проемов и оформление входных дверей глухой резьбой (жилой дом № 6 по улице Чайковского). В этом и состояло своеобразие старого Витебска. В 1838 г. в этой части города было 10 улиц и 1206 зданий (из них 113 кирпичных).

И во Взгорской, и в других частях города ведущее значение в общих панорамах и направленных архитектурных перспективах вдоль улиц сохраняли культовые здания (например, пространство Дворцовой улицы ориентировалось на Спасскую церковь, Замковая улица венчалась иезуитским костелом, улицы в Задвинье сходились к церквям Симеоновской, Петропавловской и Ильинской). Более того, считает Ю.Н. Кишик, соотнесение вертикалей с рядовой застройкой, с трассами улиц было пересмотрено и подчинено созданию новых панорамных перспектив на регулярной основе, где пространство улицы было впервые более или менее сознательно очерчено, направлено, определено. К примеру, Смоленская улица после выпрямления и расширения оставалась неширокой, а поэтому большое художественное значение приобрел незначительный залом ее оси около Рыночной площади. Четыре башни бернардинского костела гармонично останавливали ритм двух— и трехэтажных зданий на левой стороне застройки. Также воспринимался и Успенский собор, завершавший выпрямленную улицу Соборную.

Заручавская часть (территория бывшего Верхнего и Нижнего замков) находилась так же на левом берегу Западной Двины. Можно выделить несколько характерных для этой части города акцентов:

во-первых, ярусность рельефа — наклонность территории и к Ручею, и к Западной Двине;

во-вторых, исторически сложившаяся натуральность планировки (например, участки городской территории, непосредственно примыкающие к Ручею, но расположенные напротив стен Нижнего и Верхнего замков, не застраивались в целях активной защиты);

в-третьих, наличие на небольшом пространстве многочисленных храмов, выполнявших не только роль вертикальных акцентов, но и объединявших застройку в единое архитектурное целое.

В формировании панорамы Заручавья важную роль играли: Воскресенская, Заручавская или Кожемячская церковь (возведенная в конце XVIII в., она имела крестоподобный объем, завершающийся куполом и двумя башнями на главном фасаде), расположенная сразу же за мостом; каменная Рождественская церковь с небольшим куполом (ее строительство завершилось в 1810 г.); тринитарский костел (преобразован в середине XIX в. в Покровскую церковь; ныне это кафедральный Свято-Покровский собор).

Тринитарский монастырь в середине XVIII в. был первой доминантой при въезде в Витебск с юга, по левому берегу Западной Двины. Его объем активно включался в городской силуэт (месторасположение монастыря — пересечение современных улиц Ленина и Шубина).

Разрешение на строительство комплекса монастырских сооружений на свободных землях Витебска тринитарии* получили 16 января 1758 г. Деревянные костел и монастырь строились 2 года и были освящены в конце 1760 г. Деньги на строительство предоставил хорунжий Витебского воеводства Николай Реут.

Графическое изображение деревянного монастыря не сохранилось, а о плане костела можно судить по планам Витебска конца XVIII — начала XIX в. Это был крестовый в плане храм, в центре над среднекрестием возвышался купол, храм имел двускатную деревянную крышу. В основном объеме храма 7 больших окон, в куполе — 4 небольших оконца. В храме было 9 алтарей, хотя весь интерьер был достаточно беден.

В начале XIX в. на месте деревянных были построены кирпичные здания монастыря (1806) и костела (1821). Костел, возведенный в полном соответствии с эстетикой классицизма, располагался в глубине застройки Гоголевской улицы, что вместе со зданием монастыря формировало небольшую камерную площадь перед его главным фасадом.

В Российском государственном историческом архиве в Санкт-Петербурге хранится чертеж костела, выполненный епархиальным архитектором А.Портом и имеющим название: «План и фасад Тринитарского костёла в городе Витебске». Чертеж не датирован, но наиболее вероятно, что выполнен он был во второй половине 1840-х гг., когда костел в 1847 г. был передан в ведение православной церкви. Чертеж свидетельствует: костел тринитариев был двухбашенным, четырехстолпным, прямоугольным в плане, трехнефовым, причем центральный неф был в два раза шире боковых и завершался полуциркульной апсидой. Хоры поддержива-

* Тринитарии (от латинского названия Святой Троицы, в честь которой был основан монашеский орден) ставили своей целью благотворительность: выкуп из плена, строительство домов милосердия, медицинскую помощь и т. п.

ли два квадратных в плане столпа. Главный вход выделялся четырехколонным портиком с треугольным фронтоном. По сторонам главного фасада располагались двухъярусные башни, декорированные нишами. Мощный профилированный карниз проходил по периметру всего здания. В интерьере центральный и боковые нефы перекрыты крестовыми перекрытиями. По сторонам апсиды расположены две сакристии, одна из которых (северная) имела свой вход.

Изучение истории тринитариев в Витебске показывает, что костел перестраивался дважды, при этом вторая перестройка велась около 1913 г., при подготовке к празднованию 300-летия династии Романовых. Она изменила общий вид костела и вместо выразительной классической архитектуры получился не совсем удачный образ эклектики. Таким предстает перед современником одно из центральных культовых зданий Витебска на рубеже нового тысячелетия.

Ни Рождественская, ни Кожемячская церкви до нашего времени не сохранились. Как не сохранились еще два здания, находившиеся на территории бывшего Нижнего замка, недалеко от Благовещенской церкви. Это парафиальный костел (сроки его строительства не зафиксированы документально) с его несколько упрощенной архитектурой — неразработанность пластического решения башен, особенно в нижних ярусах, полное отсутствие членений большого и глухого щита над центральным нефом, редкие, будто заложенные проемы и т.п., и бесприходный костел доминиканцев (сгорел в 1864 г., так и не будучи построенным до конца).

Вновь возводимые храмы оформлялись живописными картинами, росписями, декорациями. К примеру, построенная в 1780 г. Петропавловская церковь была расписана высокохудожественными «картинами из священных событий Ветхого и Нового завета». Изображения на эти традиционные сюжеты находились также в Воскресенской (Заручавской) церкви, строительство которой завершилось в 1800 г. Библейские сцены здесь удачно сочетались с бытовыми — видом Витебска с шествием горожан по случаю воссоединения Витебска с Россией. Росписи с изображением князя Владимира, закладывающего храм (аналогичные композиции, созданной в Троицкой церкви Маркова монастыря), находились в Витебской Богоявленской церкви. Известно, что «роспись делал (малевал) Андрей Каменщик (ов)». В Троицкой церкви на Песковатике (церковь «Черной Троицы») «вокруг запрестольной иконы и вокруг боковых алтарей» имелась декоративная роспись. Отмечая особенности росписей каменных храмов Витебска и Витебщины, исследователь П.М. Красавицкий в начале нашего столетия отмечал оригинальность их тематики, отражавшей в типах и особенности эпохи и края.

Важными архитектурно-планировочными акцентами Заручавья являлись также три площади — Соборная, Дворянская, Могилевский рынок. Главная площадь — Соборная (современная площадь Свободы) мостом через Витьбу соединялась с Рыночной площадью Взгорской части города. От Соборной площади отходили основные улицы: Замковая, Задунавская (современный проспект Фрунзе), Заручавская (современная улица Калинина), соединявшая Соборную площадь с Могилевским рынком (современная площадь Победы).

Заручавская улица выходила на загородные тракты до Могилева и Лепеля. В 1838 г. в Заручавье насчитывалось 22 улицы и 961 здание (57 кирпичных и 904 деревянных). Фактически эту часть Витебска регулярный план 1839 г. оставил без кардинальных изменений.

Среди площадей Взгорской и Заручавской частей города к середине XIX в. выделяются Соборная (Ратушная) и Рыночная, составившие единый ансамбль общественного центра Витебска. Находящиеся по обе стороны Витьбы, они соединялись мостом (с 1814 г. — каменный) в общий архитектурный ансамбль, объеди-

нявший в единое целое все наиболее значимые общественные, культовые и гражданские сооружения с расположенными рядом торговыми рядами, Воскресенскую церковь и бернардинский монастырь на Рыночной площади, и Николаевский собор, дома губернатора и вице-губернатора (в 1882 г. на их месте построено здание окружного суда, сохранившегося до нашего времени).

Завершая разговор о Взгорской части Витебска, нельзя не вспомнить о впечатлениях от этой части города великого русского писателя И.А. Бунина, посетившего в 1889 г. Смоленск, Витебск и Полоцк. В своей художественной автобиографии «Жизнь Арсеньева» он писал: «...город показался мне древним и не русским: высокие в одно слитые дома с крутыми крышами, с небольшими окнами, с глубокими и грубыми полукруглыми воротами в нижних этажах». И не удивительно! Не знал же ведь И.А. Бунин об эклектике и подавляющем влиянии барокко в архитектуре Витебска, где большая часть зданий несла на себе печать католической культовой архитектуры.

Правда, потом Бунин пишет: «...я шел как очарованный в этой толпе, в этом столь древнем, как мне казалось, городе, во всей его чудной новизне для меня». И еще несколько строк из «Жизни Арсеньева» — как нам представляется, они являются важным дополнением к строгим статистическим или архитектурно-градостроительным отчетам: «...я пришел на какую-то площадь, на которой возвышался желтый костел с двумя звонницами. Войдя в него, я увидел полумрак, ряды скамеек, впереди, на престоле, полукруг огоньков. И тотчас медлительно, задумчиво запел где-то надо мною орган, потек глухо и плавно, потом стал возвышаться, расти — резко, металлически... стал кругло дрожать, скрежетать, как бы вырываясь из-под чего-то глушившего его, потом вдруг вырвался и звонко разлился небесными песнопениями... В сумраке, по обеим сторонам уходящих вперед толстых каменных колонн, терявшихся вверху в темноте, черными привидениями стояли на цоколях какие-то железные латники. В высоте над алтарем сумрачно умирало большое многоцветное окно...»

И на других страницах «Жизни Арсеньева», рассуждая об архитектуре, герой снова возвращается к витебскому костелу: «Как потряс меня орган, когда я впервые (в юношеские годы) вошел в костел, хотя это был всего-навсего костел в Витебске! Мне показалось тогда, что нет на земле более дивных звуков, чем эти грозные, скрежещущие раскаты, гул и громы, среди которых и наперекор которым вопиют и ликуют в разверстых небесах ангельские гласы...»

О потрясении, которое ощутил в Витебске будущий нобелевский лауреат, можно судить по воспоминаниям Веры Николаевны Муромцевой-Буниной, которая в книге «Жизнь Бунина. Беседы с памятью» пишет: «В Смоленске он не остановился, а поехал прямо в Витебск, где его поразил костел с его органом. Вернувшись, он написал стихи под заглавием «Костел» и был долго под впечатлением поэтического посещения католического храма...» Приведем стихотворение полностью:

Гаснет день — и звон тяжелый
В небеса плывет:
С башни старого костела
Колокол зовет.
А в костеле — ожиданье:
Сумрак, гул дверей,
Напряженное молчанье,
Тихий треск свечей.

В блеске их престол чернеет,
Озарен темно,
Высоко над ним желтеет
Узкое окно.
И над всем — Христа распятье:
В диадеме роз,
Скорбно братские объятья
Распростер Христос...
Дивен мир твой! Расцветает
Он, тобой согрет,
В небесах твоих сияет
Солнца вечный свет,
Гимн природы животворный
Льется к небесам...
В нем твой храм нерукотворный,
Твой великий храм!

Наибольшим изменениям подвергалась третья часть дореформенного Витебска — Задвинская, находившаяся на правом берегу Западной Двины. Помимо тех архитектурных памятников этой части города, о которых уже упоминалось (Симеоновская и Ильинская церкви и другие), обратим внимание на следующие объекты. *Во-первых,* на церковь Николая Чудотворца (Николаевская), построенную в 1799 г. Это была единственная православная церковь в Витебске в первые годы после присоединения его к России (впоследствии известная в народе как батальонная церковь для солдат Витебского гарнизона). В 1853—1858 гг. она была перестроена и представляла собой крестово-купольный храм с 5-гранной апсидой и двумя пристройками по сторонам. Над среднекрестьем был купол на 6-гранном барабане с большой луковицеобразной главкой. При входе размещался прямоугольный в плане бабинец, над которым возвышалась двухъярусная колокольная башня, завершающаяся куполом со шпилем. С южной стороны к церкви присоединялся второй объем («теплая» церковь) с трехгранной апсидой. Фамилия автора, как и сам памятник, не дошли до наших дней. Однако очевидцы свидетельствуют, что Николаевская церковь была, пожалуй, последним памятником витебской архитектурной школы, в которой рядом с традиционными чертами уже наблюдались отдельные признаки архитектуры классицизма.

В 1790 г. на месте небогатой деревянной церкви во имя Преподобного Симеона Столпникова (Симеоновской) был заложен каменный храм, получивший название Богоявленского. Церковь была построена в традициях крестового одноэтажного храма, имела один купол и две башни (колокольни), украшенные пилястрами. 5 колоколов церкви составляли ее особое достояние. Самый большой из них весом в 62 пуда был украшен изображениями Христа Спасителя и Божьей Матери. Самый маленький колокол весил 1 пуд 30 фунтов. Длина помещения составляла 16 сажней, ширина — 9 сажней 2 аршина. Главный фронтон был украшен четырьмя пилястрами с капителями. Такие же фронтоны имелись на западной и восточной сторонах. Наружные стены церкви были расписаны фресками на евангельские сюжеты. На южной — Крещение Господне, на восточной — Рождество Христово, на западной— Благовещение. Облик церкви соответствовал требованиям классицизма — треугольный фронтон на главном фасаде, плоские пилястры, полуциркульные арки и ниши, большое количество круглых скульптур.

Слева от входа в храм находился киот с особо чтимой прихожанами древней иконой Божьей Матери. Икона была написана на доске, вставленной в деревянную резную вызолоченную ризу. По обеим сторонам ризы были таблички с надписями: с одной стороны — «М.О», с другой — «I. Хр.», внизу — «NAD» и «1806». На обратной стороне иконы была надпись на польском языке. В переводе надворного советника М.Л. Веревкина она гласила: «Чудотворная икона Пресвятой Девы Марии, Витебской Богоявленской церкви, писаная от незапамятных времен. Сперва, как гласит устное предание старожилов, была обносима вокруг Витебска во время свирепствовавшего поветрия в 1693 году. В 1806 году, после постройки новой церкви, доделана наполовину и украшена ризою, а в 1848 году, во время страшной холеры в Витебске, 24 июня была обносима, при торжественном крестном ходе и бесчисленном стечении народа, вокруг этой стороны Витебска и в то же время из собранных пожертвованных денег вся риза вызолочена, при приходском священнике Мартиане Студзинском и старосте Филате Ивашеке». С правой стороны от входа находился киот, покрашенный белой масляной краской. В этом киоте хранилась икона святителя и чудотворца Николая.

Отличительной чертой церкви было наличие икон на наружных стенах храма: на центральной и правой сторонах находились иконы Спасителя, Богоявления Господня и Святого Игнатия Богоносца; на левой — Божьей Матери, Молящегося Спасителя и Великомученницы Варвары.

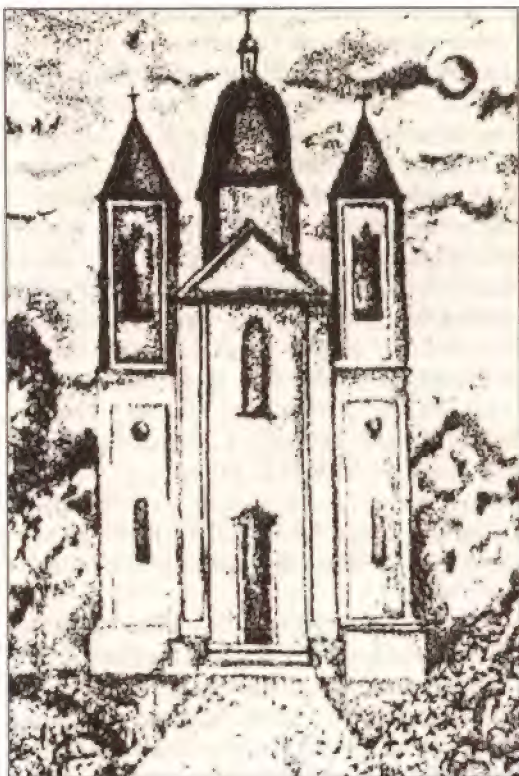
Однако главной достопримечательностью Богоявленской церкви была фресковая живопись, украшавшая паруса сводов, купол, алтарь и притвор (в 1986 г. в результате ремонта фрески были частично закрашены, частично уничтожены). В конце алтаря, в арке находилась роспись с изображением Исуса Христа, сидящего на троне с крестом в правой руке. Вокруг Спасителя расположились ангелы, державшие в руках короны и венцы. Вторая фреска над крестом изображала сцену Воскресенья из мертвых. Третья — представляла историю явления Аврааму трех странников в образе юношей. На четвертой фреске, расположенной на апсиде справа, изображена сцена исцеления Господом расслабленного. Еще одна фреска воссоздавала исцеление бесноватого, слепого, немого. Все росписи этой части храма сопровождались ссылками на евангельские тексты.

Не менее интересными были фрески, посвященные Деве Марии, расположенные в средней части храма. Здесь были картины о ее рождении, успении, введении во храм. На верхней части апсиды потолка в задней части храма находилась серия росписей, воссоздававших главное событие жизни Исуса Христа: Рождение, Вознесение, Преображение Господне и Сошествие Святого Духа на апостолов.

В малом храмовом приделе находились фрески символического значения, изображавшие добродетели — веру, надежду, любовь, кротость и терпение. К примеру, любовь изображала женщина, державшая в правой руке младенца, обнимающего мать; терпение — женщина, стоящая в молитвенной позе перед чашей; надежду — женщина, сидящая у моря, с якорем в правой руке и простертой над водой левой рукой и т.д.

Можно сделать вывод, что художественное оформление Богоявленской церкви решалось мастерами творческими и профессиональными (сведения о них, к сожалению, не сохранились).

В Задвинье одна из древнейших местностей города носила название «Русь» или «Пресмушки» («Просмушки»). В инвентаре церковного имущества полоцкой архиепископии за 1618 г. записано: «Двор один и з двема огородами на посаде за Двиною, прозываемом Руси...». В Инвентаре 1645 г. указывается, что в «Русском посаде» было уже 24 дома с огородами и особо 4 огорода.



Костел пиаров. С акварели Л.Ермоловой.

Территория Пресмушек постоянно развивалась. Берег Двины представлял собой очень удобное место для пристани. Наиболее примечательными зданиями этой местности были Ильинская церковь с богадельней (небольшой дом с мезонином, в котором жили бездомные старики), Свято-Покровская церковь и один из общественных садов города.

В начале XX в. в здании богадельни размещалась церковно-приходская школа. Обращала на себя внимание надпись на фасаде дома, выполненная старославянскими буквами: «... блажен разумевая на нища и убога в день лют избавит его Господь — 1774». Считается, что ей предшествовало изречение: «Błogosłowiony pamętający na mizerne i ubogie w dzień zły wybawi go Pan. Jen szpital wymurowany roku 1774».

О Свято-Покровской церкви можно судить по плану города 1863 г., где она упомянута как обветшавшая. А.М. Сементовский так писал о ней: «Недалеко от Ильинской церкви, в самом крайнем незаселенном квартале задвинской части города за небольшим озерком еще в 1863 г., презирая бури и непогоду, стояли древние деревянные стены Свято-Покровской церкви». В начале XX в. на месте уже снесенной церкви установили небольшой памятник (до наших дней не сохранился) из кирпича с иконой и огромным железным бронзированным крестом, какие бывают на православных церквях.

В Пресмушках находился один из городских общественных садов. Но из-за своей отдаленности он не пользовался особой популярностью. Как отмечал очевидец: «Здесь в тени густых липовых аллей находили праздный отдых местные слобожане, их гости, проводились «маевки», собирались ребятишки». Со временем сад окончательно запустел и на его территории были построены склады винного завода и запасной железнодорожный путь до двинской пристани. Заметим, что постоянное пароходство по Западной Двине началось с 1892 г., когда две частные компании открыли пароходное сообщение между Витебском и Велижем (до Уллы), и Витебском и Двинском (через Полоцк). В начале XX в. на этих маршрутах постоянно работало около 15 пассажирских пароходов, активно осуществлялось грузовое движение.

Во-вторых, обратим внимание на костел пиаров, расположенный на улице Полоцкой у старого кладбища (более бедный, чем другие католические ордена, орден пиаров не смог приобрести землю в центре города и поэтому довольствовался местом в Задвинье). В экстерьере костел выглядел так: над его среднекрестьем был установлен широкий приземистый купол, центральную часть фасада, развернутого к улице, венчал треугольный фронтон, по обеим сторонам которого располагались

две башни, на куполе был установлен железный крест. На одной из башен размещались колокола. В интерьере было три алтаря, главный в честь Матери Божьей (перед ним была богатая хрустальная люстра), орган, скамьи для паствы. Рядом с костелом было несколько служебных (конвикт, помещение для обслуги) и хозяйственных помещений, земельные участки. В 1833 г. пиарский костел был преобразован в лютеранскую кирху (до нашего времени не сохранилась). *В-третьих,* — на каменную церковь Петра и Павла, построенную в 1780 г. и представляющую собой трехнефовую двухбашенную крестово-купольную базилику. Наконец, на одно из немногих дошедших до наших дней зданий — провиантские склады, возведенные, будто кулиса, в 1744 г. на самой набережной Задвинья. Сооружение, имеющее специальное функциональное назначение, имело достаточно большую протяженность. Для достижения единства и масштабности фасада были использованы различные членения: раздел всего объема на три крупные части, увеличение среднего корпуса до двух этажей, очередность выступов и фронтов, ритм оконных и дверных проемов и т.п.

В начале 1990-х гг. витебские археологи (И.А. Тишкин) обнаружили весьма любопытный факт, связанный с этой постройкой. При исследовании провиантских складов был открыт кирпичный фундамент, отходящий от строения почти под прямым углом. При его трассировании вскрылась пятигранная апсида кирпичного храма готико-ренессансного типа, распространенного на территории Беларуси во второй половине XVI — первой половине XVII вв. Что это был за храм: церковь, костел или реформаторский собор? Ответить на этот вопрос, как считает известный витебский краевед и искусствовед Л.В. Хмельницкая, без дополнительных архивных изысканий трудно. Установлено лишь, что при его отделке использовались изразцы с изображением остролистового ренессансного венка, такого же, как и на титульном листе «Устава» 1588 г., да то, что этого храма почему-то не оказалось на известном «Чертеже города Витебска 1664» (любопытно, что на том месте «Чертежа», где должен был размещаться храм, была расположена подпись воеводы). Высказывается предположение (Л.В. Хмельницкая, И.А. Тишкин), что сведений о храме не сохранилось из-за непродолжительности его существования. Однако, это лишь догадки. Истину установят дальнейшие скрупулезные исследования.

Такой же загадочной (как и возникновения) выглядит и история уничтожения храма. Установлено лишь, что в 1774 г. городскими властями было принято решение о продаже здания за 200 рублей. Двадцать пять тысяч кирпичей были использованы для кладки стен государственного здания, получившего впоследствии название «Соляные (провиантские) склады».

Задвинская часть Витебска была перепланирована и застроена полностью по новому регулярному плану (ускоренное развитие этой части города началось после 1860 г. — когда через Витебск прошли Петербургско-Варшавская и Риго-Орловская железные дороги). Эта территория была разделена на ряд прямоугольных кварталов. Главной улицей Задвинья стала улица Полоцкая (современная улица Ленинградская), идущая параллельно с рекой Западная Двина. Продолжением улицы Полоцкой выступала улица Никольская (современная также Никольская улица). В 1838 г. в Задвинье было 20 улиц и 1127 зданий, из которых лишь 98 были кирпичными.

Из архитектурных памятников Задвинской части города, сохранившихся до наших дней, следует в первую очередь назвать костел святой Варвары (Варваринский), построенный в 1785 г. (в конце XIX в. значительно перестроен), он представляет собой двухбашенный трехнефовый базиликальный храм неоготического стиля. Главный фасад костела формируют две двухъярусные башни (первый



Костел св. Варвары.

ярус — четырехгранный, второй — шестигранный), между которыми расположен треугольный фронтон на ширину центрального нефа. Каждая из башен имеет трехъярусную композицию с высоким нижним, содержащим нишу, ярусом, почти квадратным в плане, средним, оформленным тройным арочным проемом (трифориумом) и верхним восьмериком. Между башнями — портал входа, завершающийся тремя арочными нишами и щитом над ними. В оформлении фасадов широко использован декоративный кирпич (карнизные пояски, завершения башен и т.п.). Интерьер — трехнефовый, нефы перекрыты цилиндрическими сводами с распалубками. В начале 1990-х гг. отреставрирован и сейчас является действующим культовым сооружением католической церкви.

Нельзя не вспомнить и о таком архитектурном памятнике Задвинья, как железный мост (в технических списках губернского шоссейного ведомства он именовался как «железный арочный мост № 249»), построенный на месте ежегодно возводимого деревянного моста через Двину от ул. Подвинской к Симеоновской церкви (место, где современная улица Л. Толстого выходит к Западной Двине). Как свидетельствуют архивы, этот мост при вскрытии Двины прикреплялся канатами с одной стороны к стене «цвинтаря» Семеновской церкви, а с другой — к стене одного из купеческих амбаров на Подвинской улице.

Железный мост (в основу его была положена арочная система французских инженеров Эми и Грина — первый такой мост был построен в 1840 г. во Франции на Сент-Жерменской дороге) длиною в 105 простых саженей имел четыре пролета и крепился на трех каменных быках и двух каменных устоях. Заслуживает внимания тот факт, что одним из руководителей строительства был почетный гражданин города Иосиф Кателянский. Возведение моста началось в 1863 г., но завершилось лишь к концу 1870-х гг. — первоначально сдача моста в эксплуатацию была намечена на 15 февраля 1867 г. В 1881 г. деревянные арки из-за ветхости были заменены железными. Специалисты считают, что витебский железный мост был довольно редким инженерным сооружением.

Наряду с жилыми зданиями и культовыми сооружениями для этого периода в развитии Витебска характерно возведение производственных складов (магазинов) по типовым проектам. Провиантские и соляные магазины явились коммерческими учреждениями нового типа. Они возводились на государственных началах по проектам губернских архитекторов, имея общую трактовку в формах классицизма. В Витебске это были двухэтажные здания с упрощенной архитектурой. Однако, несмотря на это, они играли определенную градостроительную роль — их удлиненные фасады формировали фронт ритмической уличной застройки. По своей архитектуре магазины были близки к торговым рядам: на главном фасаде перед ларьками равномерный ритм аркад, галерей, лоджий, колоннад. Объединяющим мотивом выступали плоский руст и узкие, лучковые в простом оформлении оконные проемы. Упрощенным архитектурным решением и искаженными декоратив-

ными формами классицизма отличались и другие здания (например, почтовый дом) государственного назначения.

Развитие внутрироссийских коммуникаций привело к активизации экономических и культурных связей между городами, ускорило процесс урбанизации Витебска, содействовало увеличению его градостроительного потенциала. Важной предпосылкой дальнейшего совершенствования планировочной структуры города (основного направления его территориального роста, масштабов и капитальности застройки) явилось его географическое положение — город находился на пересечении главных транспортных магистралей. На планировочной структуре, ее архитектурно-художественных характеристиках ощущается и влияние социальных условий — с развитием промышленного производства Витебск становится городом социальных контрастов. Фактически с 1870—1880-х гг. в Витебске (как и в других городах России) появляются сплошные рабочие районы, так называемые слободки (Песковатик, Марковщина).

Первое обстоятельство привело к тому, что в Витебске (в Задвинье) складывается новый микрорайон — в районе железнодорожного вокзала. Здесь появляется новая площадь — Привокзальная, рядом с небольшими скверами и сопутствующими железной дороге зданиями и сооружениями. Она становится важным общественным и транспортным звеном городской инфраструктуры, оказывает определяющее влияние на развитие правой части города. С развитием железной дороги в Задвинье формируются свои архитектурные акценты: это новая улица (Вокзальная), ведущая от вокзала к центру города, и сам железнодорожный вокзал, своей архитектурно-пространственной композицией содействовавший формированию нового городского ансамбля. Построенный в 1866 г. по анфиладно-симметричной планировочной схеме, вокзал занимал главное положение в объемно-композиционной структуре площади, образуя основной объем, которому были подчинены все другие объемы. Район железнодорожного вокзала (Привокзальная площадь, Вокзальная улица, служебные здания железной дороги, жилая застройка), по сути становится новым городским общественным центром, влияющим на развитие не только Задвинья, но и всего Витебска.

Второе обстоятельство (развитие промышленного производства) породило более широкий спектр явлений в градостроительстве. К примеру, имели место случаи самовольного захвата лучших городских территорий под строительство промышленных предприятий, наблюдалась стихийность в застройке территорий, расположенных вдоль транспортных магистралей, а также резервных площадей, оставленных для последующих этапов строительства по типовым планам, составленным в первой половине XIX в. и т.д. Уже к 1880-м гг. стихийное строительство привело к тому, что в городе сложились крупные жилищные массивы, постепенно наступающие на центральную часть Витебска. Понадобилось срочное вмешательство специалистов-планировщиков, чтобы остановить стихийность и осуществлять последующее строительство в соответствии с разработанной градостроительной схемой. В итоге Витебск получил несколько последовательно сменявших проектов городской перепланировки.

В то же время наблюдается движение строительства от центра к окраинам, что привело к слиянию отдельных поселений, включению их впоследствии в городскую черту. Начинается перестройка и самих центральных кварталов: выпрямляются и расширяются отдельные улицы, увеличивается этажность зданий, повышается их капитальность. Практически обновляется вся система типов зданий — появляются такие объекты, как гостиницы, банки, административные здания, крупные магазины, коммерческие конторы и т.п. Двух- и трехэтажные строения,



Здание бывшего окружного суда. 1883 г.

располагаемые на главных городских улицах, постепенно вытесняют ранее построенные одноэтажные дома, повышая уровень горизонтальной застройки. Меняется функциональное назначение общегородского центра Витебска, все более ярко проявляются черты практицизма, свойственные капиталистической формации.

В архитектуре того времени мы встречаемся не только с фактом снижения художественного качества (снижения с точки зрения традиционных норм стилевой архитектуры), но главное — с новым типом художественности. Критерии его во многом не соответствуют традиционным, привычным оценкам, складывавшимся применительно к памятникам сферы профессионального стилевого искусства. С одной стороны, архитектура остается в пределах традиционной сферы, с другой, нарушая ее рамки, расшатывает, расширяет их, как бы смыкается с городским народным зодчеством, становится мало отличной от него. Социально-этическая проблематика архитектуры последней трети XIX — начала XX в. соотносится с иным, чем, скажем, в архитектуре классицизма, пониманием гражданственности — со служением интересам народа и формирующейся белорусской нации.

Реконструируя отдельные части центра Витебска, архитекторы не забывали о доминантах городской архитектурно-пространственной среды, сохранении силуэта и панорамы города, его визуальных перспектив как внутри, так и с подъездов к нему. Однако новые здания с вертикальной объемно-пространственной композицией в этот период в Витебске не состоялись. Динамичность его панорамы сохраняется главным образом за счет нарастания ритма вертикальных акцентов (за счет построенных в XVII-XVIII вв. церквей, монастырей, городской ратуши) по мере приближения к центру города. Архитектурная преемственность помогла выбирать и закреплять все лучшее в новых объемно-пространственных формах. К примеру, сближение площадей, считает Ю.Н. Кишик, было выгодным в функциональных отношениях, так как при этом расположение зданий и открытых пространств не было ни скученным, ни хаотическим, а получалось рациональным и выгодным. Подобный подход давал большой архитектурный эффект, достигаемый как за счет сочетания массивов зданий и свободных территорий, так и горизонталей рядовой застройки и выразительных вертикальных акцентов. В то же время в городе проводятся окончательные работы по ликвидации средневековых фортификационных сооружений, сдерживавших градостроительные преобразования. К примеру, в 1870-х гг. в Витебске на месте срытых земляных валов началось строительство крупных гражданских объектов: мужской гимназии (архитекторы А.П. Полонский и Н.Ф. Карчевский, 1880 г.) и окружного суда (архитектор И.П. Каминский, 1882 г.).

Значительное место в градостроительном развитии Витебска во второй половине XIX в. отводится жилищному строительству, объективно отражавшему уровень социального, экономического и культурно-технического состояния города. Характер жилищного строительства в Витебске был во многом типичным для всей территории России. С одной стороны, оно характеризовало жизненную силу местных



Витебск в 19 в.

традиций (например использование крыльца), с другой, степень их преемственности и творческого переосмысления в новых исторических условиях. Благодаря такой диалектике, именно архитектура жилой застройки во многом стала определять художественную выразительность главных магистралей и центральных улиц города. Жилые здания, как правило (например, по улицам Дворцовой, Спасской, Офицерской), строились плотно, их фасады повторяли контуры улиц, создавая единую «красную линию». Основные объемы зданий при этом отходили в глубину узких городских участков (объемно-пространственная структура зданий чаще всего диктовалась размерами земельного участка, предназначенного для строительства). Застройка сплошным фронтом с ритмическим строем балконов, эркеров, с активно выступающими карнизами и козырьками характерна для всех центральных кварталов Витебска. Подобная планировка сказалась на изменении пространственных характеристик улиц, в которых главенствующим стал равномерно-ритмический принцип, без художественного акцентирования главных узлов. Своим архитектурным решением она восходит к традициям классицизма.

Для Витебска 1860—1890-х гг. характерны следующие виды жилых зданий:

— одноэтажные одноквартирные жилые дома усадебного типа, возводимые массовым индивидуальным застройщиком;

— одно— и двухэтажные дома купцов и торговцев, в которых вместе с жилыми комнатами имелись помещения для торгового зала, склада и иного подобного назначения;

— одно-, двух— и трехэтажные городские и загородные особняки, возводимые главным образом по индивидуальным проектам и принадлежащие людям имущим;



Улица Суворова. Снимок начала 20 в.



Смоленская улица. Начало 20 в.

— многоэтажные (два — четыре этажа) многоквартирные дома (так называемые доходные), которые строились ближе к центральной части города.

Если дома первого типа, имеющие простое и лаконичное внешнее оформление, главенствовали в рабочих районах, то сооружения следующих двух типов характерны для центральной части города и общественного центра, сложившегося вокруг железнодорожного вокзала. Они отличались выразительностью внешнего облика, часто богатым декором, капитальностью, масштабом. Фасады купеческих домов имели множество архитектурных деталей — балконов, карнизных тяг, резных створок, дверей, витрин.

Вместе с обозначенными типами домов в Витебске возводились и крупные особняки (в центре города), формирующие целые городские кварталы. Примером таких сооружений могут быть дома предпринимателя Назымова (сейчас это дом № 26 по улице Суворова) и одного из витебских мещан (дом № 5 по проспекту Фрунзе). Если во дворах таких домов зелень отсутствовала почти полностью, то второй тип особняков, возводимых дальше от городского центра, в районах с незначительной плотностью застройки, напротив, утопал в зелени. Примером являются дома № 2 по улице Л. Толстого и № 13/20 на перекрестке улиц Суворова и Я. Купалы.

В сравнении с предыдущей эпохой в 1860—1890-е гг. в Витебске значительно расширилась номенклатура общественных зданий. Зданиями нового типа в городе стали городской театр и архитектурный комплекс окружного суда.

Место для театра с художественной точки зрения было выбрано не совсем удачно — на Смоленской торговой площади, вблизи от рынка. В 1873 г. архитектор В.М. Покровский по заказу городских властей разработал проект реконструкции двухэтажного каменного дома по Смоленской улице (в 1889 г. после пожара он был реконструирован архитектором А.М. Клементьевым).



Здание бывшей Витебской духовной семинарии.

С точки зрения конструктивного решения Витебский театр представлял собой тип рангового театра с плоским партером и ярусами лож и глубокой сценой. Здание состояло из нескольких объемов, сгруппированных вокруг зрительного зала, являющегося основной частью здания. Архитектурному решению зала придавалось большое значение. В витебском театре он имел полукруглую форму (существовали еще два типа таких залов — подковообразный и овальный), в художественном отношении был выполнен под барокко.

Кроме городского театра в Витебске был построен летний (деревянный) театр в частном саду с претенциозным названием «Европа».

В 1882 г. по проекту архитектора И.П. Каминского в центре Витебска на Соборной площади возводится здание окружного суда, завершившего планировочную композицию ансамбля площади (здание сохранилось до настоящего времени, ныне в нем расположен областной художественный музей).

Здание двухэтажное, П-образное в плане. Ориентированный на площадь, главный фасад имеет симметричную композицию, центр которой выделен трехэтажным ризолитом, завершающимся аттиковой стеной с треугольным фронтоном. Пластика фасадов создается ритмом пилястров, декорированных наличниками прямоугольных оконных проемов 1-3-го, арочных — 2-го этажей. Фасады по углам и в ризолите обработаны рустом. Внутренняя планировочная структура имеет коридорную систему, типовую для многих административных построек Беларуси дореволюционного периода. В центральном крыле (оно выходит на Соборную площадь) находится парадный вестибюль с лестницей, ведущей на 2-й этаж. В боковом крыле, ориентированном на Витьбу, был расположен зал заседаний. Здание отличается монументальностью, масштабной соразмерностью основных объемов и деталей, высоким качеством строительных работ. Интерьеры помещений богато декорированы (лепные плафоны, розетки, карнизы, пилястры и т.п.). Объемно-пространственное решение и внешнее оформление здания несут на себе черты позднего классицизма.

В стиле позднего классицизма в 1890 г. было возведено и сохранившееся до наших дней здание Витебской духовной семинарии (архитектор А. Клементьев). Здание представляет собой трехэтажное кирпичное на цокольном этаже Г-образное в плане сооружение. Главные и боковые фасады выделены тремя ризолитами с треугольными фронтонами в завершении. Этажи на фасадах разделены профилированными поясками, декорированы рустовкой, каннелированными колоннами, полуциркулярными нишами, широкими лопатками, лепными накладными элемента-

ми. Планировка коридорная с парадным вестибюлем и центральной лестницей со стороны главного фасада.

Несколько цифр, характеризующих социально-культурную среду Витебска конца XIX в. В 1897 г. в Витебске было свыше 81 тысячи жителей, 102 предприятия, около 1,5 тысячи рабочих и 5 тысяч ремесленников, 31 учебное заведение, 2 больницы. К началу XX в. значительно возросло число жилых кирпичных домов. Если в 1808 г. их было менее 100, то в 1914 г. — 1941. Для современного читателя, думается, будут небезынтересными и следующие цифры и факты, приведенные в свое время в девятом томе многотомной истории России («Полное географическое описание нашего Отечества»). В конце XIX в. в городе насчитывалось 32 православных храма, 4 часовни, 2 единоверческих храма, 2 костела, каплица, кирха, 3 синагоги и 58 еврейских молитвенных домов, жилых зданий — 650 каменных и 7200 деревянных, свыше 2000 торговых помещений, 2 театра, 3 типо-литографии, 8 книжных магазинов, 4 библиотеки для чтения, 3 еврейские книжные лавки, свыше 75 промышленных заведений более чем с тысячью рабочих, мужская и женская гимназии и около 20 низших школ, не считая еврейские училища.

Таким образом, в течение XIX в. Витебск приобрел новое архитектурное обличье — из небольшого деревянного городка превратился в крупный промышленный и культурный центр России с монументальной кирпичной застройкой центральной части, сложной архитектурно-планировочной структурой и живописной композицией застройки.

Наконец, третий, самый короткий в дооктябрьское время, период в развитии архитектурного искусства в Витебске (с 1895 г. по 1917 г. по нашему условному делению), определяемый зрелыми капиталистическими отношениями. В новых условиях формируются и новые принципы градостроительства, предусматривающие решение ряда новых задач: развитие внутригородского транспорта, инженерных коммуникаций, благоустройства, озеленения. Все большее значение в планировочной структуре Витебска приобретает промышленное строительство, возведение торговых, финансовых, учебных зданий, гостиниц, больниц и т.д. Архитектурную истину своего времени зодчие видят в органической связи между строительным материалом, конструкцией и формой. Архитектура отходит от строгой фасадности предшествующей эклектики и строгих осевых композиций. Меньше внимания уделяется правилам симметрии и традиционной гармонии. Свобода и раскованность в композиционных решениях городской застройки, план, декор, цветовая гамма — все это подчиняется функциональному назначению зданий. Заметен синтез искусств — в архитектуру щедро вводятся элементы живописи и скульптуры. С градостроительными проблемами увязываются вопросы организации общественного транспорта, вписывания его в городскую среду. В строительной технике широко используются прогрессивные приемы, новые строительные материалы (железобетонные изделия и конструкции), ведется активный поиск новых средств выразительности, новых приемов в архитектуре.

Каких-либо кардинальных изменений в архитектурно-планировочной структуре Витебска в это время не происходит. Наблюдается дальнейшее развитие и совершенствование планов и перспектив, наметившихся и намеченных городскими архитекторами в 1860—1890-е гг. Уточняются детали, вносятся необходимые коррективы (например, в связи с появлением в городе в 1898 г. двух трамвайных линий), которые и составят основу плана Витебска 1904 г.

И все же следует подчеркнуть несколько заслуживающих внимания моментов. Пуск в Витебске в конце века трамвая позволил связать внутригородским транспортом три до этого относительно не связанные между собой части города —



Замковая улица. Начало 20 в.

центр, вокзал и промышленный район Марковщина. Как выяснилось впоследствии, трамвайные трассы стали не просто средством сообщения между районами города. Они оказали значительное влияние на схему размещения общественных зданий, жилья, магазинов, банков и т.п., которые стали концентрироваться вдоль «трамвайной» улицы или рядом с ней.

Следует подчеркнуть, что новые окраинные районы с ломаными узкими улицами, одноэтажной деревянной застройкой складывались стихийно. Жилые кварталы застраивались очень плотно. В центре их строились многоэтажные дома, на окраинах — индивидуальные деревянные дома в традициях местной народной архитектуры. Они были как для одной, так и нескольких семей; некоторые из них имели каменный нижний и деревянный верхний этажи.

В начале XX в. в плане города (1904) наблюдается такое качественно новое явление в планировочной структуре, как перераспределение значимости существующих улиц. Это привело к появлению новых внутригородских композиционно-планировочных осей (городских диаметров). В Витебске таким вторым диаметром города стало новое направление запад-восток (улица Вокзальная — современная улица Кирова) с продолжением в левобережной части улицы Замковой. Кстати, именно Замковая улица к началу 1900-х гг. не стала справляться с возрастающим транспортным и пассажирским потоками. Уже в 1898 г. было принято решение о ее расширении. На плане Витебска 1904 г. композиционным центром правобережной части обозначена Привокзальная площадь с прилегающей к ней системой улиц.

Начало 1900-х гг. донесло до Витебска новую волну ретроспективизма (в современных исследованиях это направление называют по-разному: классицирующий «модерн», неоклассицизм или ретроспективизм), особенность которого состояла не только в сознательной ориентации на прошлое, но и в стремлении к реконструкции формальной системы стилей прошлого (по сути, это было явление, тормозящее развитие принципов архитектуры, провозглашенных собственно «модерном»). Освоение архитектурного наследия происходило, с одной стороны, через использование принципов и правил готики, осмысление ее конструктивных и формообразующих элементов, с другой — через архитектуру русского раннего средневековья, в которой массив стены выступал как конструктивная плоскость. Происходит своеобразное облагораживание модерна классикой. Примером такого «модернового» решения выступает здание поземельно-крестьянского банка (сей-



Здание поземельно-крестьянского банка.



Колонны-дыньки на фасаде поземельно-крестьянского банка.

час Витебская государственная академия ветеринарной медицины), построенное в 1917 г. по проекту архитектора К.К. Тарасова. Это двухэтажное, П-образное в плане кирпичное здание на цокольном этаже, с трех сторон фланкированное башнями. Основные объемы и массы здания крупные и выразительные. Архитектор виртуозно соединил крупные пластические объемы, развивая и дополняя их эффективно скомпонованными деталями и декоративным оформлением в стиле псевдорусской архитектуры (кокошники, «дыньки» и т.п.). Несмотря на сложность объемно-планировочного решения и асимметричную планировку крупных пластических масс, здание имеет гармоническую уравновешенность. В композиции банка тема башен подчиняет себе все другие элементы. Угловая башня (оформление поясами фальшивых машикулей), венчающаяся высоким трехъярусным шатром с головкой, формирует статический центр, в отношениях к которому зримо меняется положение остальных объемов.

Завершением выступающего вперед ризолита главного фасада, выходящего на улицу Никольскую (современная улица Баумана), служит килеобразной формы фронтон с мозаическим майликовым панно-гербом Витебска 1781 г. Художественность силуэта и пластичность объемов вместе с богатством широкой гаммы фактурно-цветовых сопоставлений отделочных материалов несут зримые черты новых архитектурных течений.

Витебский банк — одно из лучших произведений архитектора К.К. Тарасова, художника, чьи идейно-художественные поиски совпали с поисками ведущих представителей «неорусского» стиля («национально-романтического» направления «модерна» на Беларуси начала XX в.). Отметим лишь такую особенность: Тарасов не копировал слепо исторические формы, а создавал на их основе собственные вариативные решения, отличающиеся пластичностью, красочностью и свободой форм, творчески развивающих национальную традицию. Именно такой подход позволил архитектору создать емкий и привлекательный образ сооружения гражданского назначения.

На начало XX в. приходится завершение перестройки всей системы образования в России, возникает потребность в новом типе зданий для учебных заведений, многие из которых (гимназии, духовные и коммерческие училища) тяготели к размещению в центральной части Витебска. С их возведением создавались новые композиционные акценты в городской застройке.



Памятник героям Отечественной войны 1812 г. Архитектор И.Фомин.

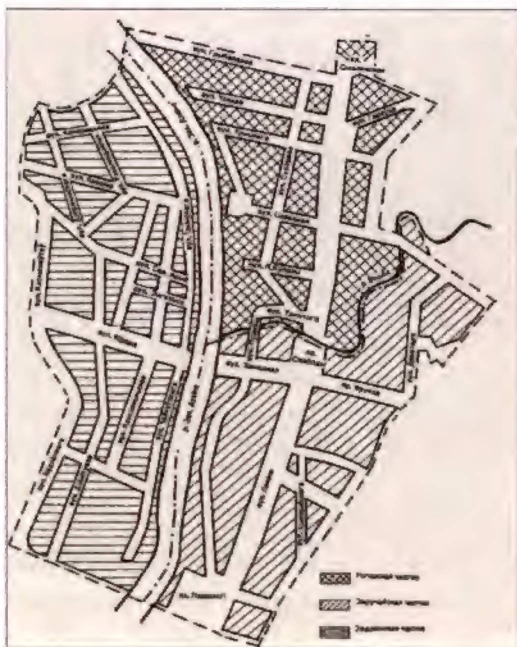
В качестве примера сошлемся на Витебское женское (среднее) епархиальное училище (современное здание облисполкома), построенное в 1902 г. (авторы проекта А.К. Павловский и П.А. Виноградов). Здание каменное, трехэтажное, Е-образное в плане. Главный фасад выделяется центральным ризолитом с балконом актового зала на втором этаже, поддерживаемым 4 столбами. Стены украшены рустом, наличниками и завершены развитым профилированным карнизом. В декоративно-художественном оформлении преобладают элементы псевдорусского стиля. Появлению общей архитектурной композиции здания способствуют двухцветная (желто-охристый тон стен и белые декоративные элементы) окраска фасадов.

Внутренняя планировка здания — галерейная. В центре находились парадный вестибюль и трехмаршевая лестница. На первом и втором этажах размещались учебные классы, на третьем — спальные комнаты. В цокольном этаже находились столовая и кухня.

Училище располагалось рядом с Духовской церковью XVII в., расположенной на окраине Духовой горы (современная улица Гоголя). На вершине горы это трех-



Здание бывшего Витебского епархиального училища. Начало XX в.



Витебский исторический центр. План.

этажное здание сразу же заняло ключевое положение в планировочной структуре города, по сути, стало одной из его архитектурных доминант. Эту же роль оно выполняет и в наше время, способствуя созданию многоплановых пространственных композиций, активно участвует в основных панорамах центра города. Симметричность, простота и ясность планировочной структуры, выделение центрального входа с ризолитом и парадным портиком — все это делает памятник эпохи позднего классицизма притягательным для современников, специалистов архитектуры, краеведов.

Нельзя не обратить внимание и на такое явление в композиционно-пространственной структуре дореволюционного Витебска, как памятник-обелиск в честь 100-летия героической битвы под Витебском в войне 1812 г. Созданная в 1912 г. по проекту архитекторов академика архитектуры И.А. Фомина и Т.В. Кибардина вертикальная композиция замыкала перспективу Дворцовой улицы (современная улица Советская) и организовывала пространство перед дворцом губернатора. Памятник представляет четырехгранный обелиск; промежуточные опоры делят пьедестал на прямоугольные блоки, так что между стержнем обелиска и пьедесталом образуются световые проемы, что придает памятнику определенную легкость. Монумент удачно вписался в каркас вертикальных акцентов набережной Двины, качественно обогащая архитектурно-пространственную композицию приречной панорамы города.

Итак, лучшим архитектурным произведениям Витебска конца XIX — начала XX в. были свойственны новая образная выразительность, своеобразное соединение архитектурных масс, динамика и экспрессия, уничтожение разрыва между функциональным назначением и декоративно-художественной формой здания. Красота города является не только достоянием, но и гордостью всего населения, хотя торговая застройка витебских окраин оставалась тусклой, убогой, привычно-бытовой: в этом ярко проявлялись противоречия и контрасты капитализма, особенно заметные в национальных окраинах России.

ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ

Новые исторические условия (отсутствие государственности на Беларуси, замедленное экономическое развитие Северо-Западного края, длительное сохранение остаточных явлений феодализма), в которых оказался Витебск в конце XVIII в., не могли не сказаться на развитии живописного искусства.

На наш взгляд, здесь выделяются два неравнозначных по времени и творческой наполненности периода. Первый, охватывающий почти целое столетие (с 1772 г. по 1860-е гг.), и второй — с начала 1860-х гг. и до 1917 г. И по своей временной протяженности, и по активности художественной жизни, деятельности в Витебске известных художников (живописцев, графиков, скульпторов) они значительно отличаются друг от друга. Для первого в развитии живописи характерны переходная форма от любительства к профессионализации и эпизодические, случайные явления. К примеру, такие, как творческая и преподавательская деятельность в конце XVIII в. известного итальянского архитектора Каэтано Ангиалини (1748—1816). С его именем связано преподавание архитектуры в иезуитском коллегиуме (с 1789 г. с небольшим перерывом до 1803 г.), руководство строительством костелов и непосредственное участие в их оформлении (К. Ангиалини, к примеру, собственноручно построил и оформил алтари в Витебском иезуитском костеле). Или частые приезды и работа в городе и его окрестностях в конце XVIII — начале XIX в. такого известного портретиста и исторического живописца, как И. Пешка (1767—1831). Заметим, что творчество И. Пешки — это не только ощутимый вклад в развитие национальной белорусской живописи, но и яркий самоцвет в польском изобразительном искусстве.

Подобные события в значительной мере инициировали развитие живописи и способствовали поиску талантливой молодежи, которая могла продолжать свое профессиональное становление на кафедре искусств, открытой в 1797 г. при Виленском университете (так называемая Виленская художественная школа с отделениями рисунка, живописи, гравюры и скульптуры, подготовившая немало художников и учителей рисования для белорусских гимназий, в том числе и в Витебске) или в Полоцком иезуитском коллегиуме (с 1812 г. Полоцкая иезуитская академия), в котором в конце XVIII — начале XIX в. в числе преподавателей был известный архитектор Г. Грубер (1740—1805).

Известная исследовательница славянской художественной культуры И.И. Свирида в книге «Польская художественная жизнь» не совсем объективно отмечает, что среди студентов Виленского университета преобладали поляки. На самом же деле на кафедре искусств университета рядом с литовцами и поляками было немало студентов из городов, местечек и деревень Беларуси. Как вспоминает известный деятель белорусской культуры, живописец, портретист, искусствовед А. Шемеш, в университете «можно было видеть разные лица и фигуры: некоторые (это редко) явно принадлежали к высшим классам нашего общества, другие — совершенно деревенские, в грубых кожухах и байковых копотах».

Однако оказать определяющее влияние на формирование Витебской школы живописного искусства разовые посещения (пусть и выдающихся художников) и единичные слушатели «Виленской художественной школы», естественно, не могли, хотя в условиях становления национального самосознания играли огромную роль.

Обратимся, к примеру, к деятельности И. Пешки, который с 1797 г. жил в Вильно. Непосредственная близость такого известного исторического и культурного центра, каким к концу XVIII в. стал Витебск, не могла остаться без внимания известного художника. Из Вильно И. Пешка неоднократно и на продолжительное время выезжал на Витебщину, где работал в домах богатых покровителей его талантливого искусства. Небезынтересны многочисленные акварели, созданные художником в Придвинском крае. Однако для нас наибольший интерес представляют его зарисовки, акварели, картины, этюды, посвященные Витебску. Многоплановые композиции, на которых весьма старательно прорисованы архитектур-



И.Пешка. Автопортрет.

ные объемы и формы (именно скрупулезную фиксацию деталей, чрезмерную точность в передаче мостов, ручьев, деревьев и т.п. ставят иногда в упрек художнику), позволяют современникам представить городскую застройку и первоначальный вид многих зданий, а также «последовательно открывать в городском ландшафте все ценное — природные контрасты, наиважнейшие здания, их взаимодействие между собой и с рядовой застройкой». С другой стороны, акварели И. Пешки являются одним из главных источников, позволяющих проследить, как средневековые архитекторы определяли форму доминирующих сооружений с учетом градостроительных условий и местных традиций. Вот, к примеру, две работы И. Пешки, воссоздающие облик Витебска начала XIX в. Перед современным зрителем предстает град, о котором мы больше знаем из теоретических архитектурных источников. Одна из акварелей, по-видимому, рисовалась с каменного моста, соединяющего Дворцовую и Рыночную площади. На первой акварели — слева силуэт бернардинского монастыря (и хотя он как бы ближе к зрителю, однако, как нам кажется, не играет заглавной роли в рисунке); справа — земляной вал, на котором зафиксированы незначительные постройки; внизу — неглубокая река Витьба. Но ... все внимание зрителя концентрируется на панораме Взгорья — поражают, казалось бы, штриховые наброски бернардинского монастыря и нескольких стоящих рядом с ним культовых сооружений. Панорама величественная, пространственная, впечатляющая. Второй рисунок, по сути, дополняет первый, расширяя его пространственное восприятие. Сделан он с другого места, как бы подчеркивая, обращая внимание зрителя на ведущие ансамбли города (более близкой взгляду становится Святодуховская церковь), подчеркивая их значимость через прием поочередного изображения наибольших жилищных фрагментов и природных ландшафтов. В то же время и здесь главенствует объемное, панорамное восприятие города художником с выносом к горизонту величественных объемов культовых сооружений.

Сохранились и другие работы И. Пешки, благодаря которым и сегодняшний зритель может увидеть подлинный облик Витебска в начале XIX в. Заметим, что эстетическое совершенство городских панорам И.Пешки основано не только на личностном восприятии их художником, а на природных и социально-культурных городских факторах (например, на равномерном распределении «городского» и «ландшафтного», на контрасте участков плотной застройки и фрагментов городского пейзажа и т.п.). Приходится лишь сожалеть, что художественных работ И. Пешки нет в самом Витебске.

Нам неизвестно, оказал ли практическое влияние И. Пешка на творческую деятельность художников того времени, но, безусловно, его работы могли быть об-

разцом, на который они равнялись и который использовали в своих живописных полотнах.



И.Хруцкий. Автопортрет. 1884 г.

1840-е гг. связаны с двумя известными художниками: портретистом и пейзажистом И. Хруцким (1810—1885) и графиком Т. Кислингом (около 1790 — 1846). Точных сведений о том, как часто И. Хруцкий посещал Витебск и работал там, нет. В 1840-е гг. он долгое время жил в имении Захарничи вблизи Полоцка, примерно же в это время И. Хруцким написан портрет (его место нахождение неизвестно) жены витебского гражданского губернатора Клементьева). Так же нет сведений о деятельности в Витебске такого известного белорусского художника, как И.П. Трутнев (1827—1912). Правда, о его внимании к городу свидетельствуют созданные в 1841 г. портреты председателя Витебской государственной палаты П.Е. Рубцова и его жены А.М. Рубцовой (в настоящее время полотно находится в Национальном музее истории и культуры Беларуси). Портреты выполнены в реалистической манере, без идеализации образов, без их приукрашивания, с выделением характерных деталей. Еще одна особенность этих портретов — умение художника писать как бы глядя в глаза своей модели, проникая в тайны характера. В портрете П.Е. Рубцова, например, внимание художника концентрируется на наградах. Фронтальное расположение фигуры на плоскости полотна позволило расположить все ордена и медали, по которым, как по послужному списку, можно прочитать биографию этого человека. О сложности и трудностях государственной службы говорит и внимательный взгляд глаз из-под нависших бровей, и плотно сжатые губы, и присогнутые плечи. При создании портрета жены Рубцова Анны Михайловны художнику пришлось приложить немало усилий, чтобы придать сильной женщине с крепким характером как можно больше женственности. Золотистый свет охватывает лицо и тело ее, скользит по тяжелым косам, мощным оголенным плечам, сглаживает крупные черты лица. Завершенность портрету придает зеленый цвет листьев. Кисти И.П. Трутнева принадлежат многие рисунки памятников архитектуры Витебска и Полоцка, подготовленные им по заказу П.М. Батюшкова для книги «Памятники русской стародавности в западных губерниях» (вышла в свет в Вильно в 1870 г.). Рисунки И.П. Трутнева представляют значительный интерес для историков художественной культуры Беларуси как богатый фактический материал.

О Т. Кислинге сведений и того меньше. Это был один из лучших учеников руководителя кафедры графики Виленского университета итальянца Исидора Вейс-



И.Хруцкий. Портрет П.Рубцова.



И.Репин. Автопортрет за работой.

са, на протяжении 5 лет (с 1824 по 1829) стажировался в Италии и Германии. Известен как портретист, график-сатирик, автор работ на исторические темы. Последние годы жизни Т. Кислинг провел в Витебске, где в одной из гимназий вел курс рисования.

Если вспомнить, что Наполеон Орда (1807—1883) — известный польский и белорусский композитор, педагог, писатель, художник, вернулся из эмиграции в Россию в 1856 г., то можно предположить, что созданные им рисунки Витебска относятся к 1860—1870-м гг. Отмеченные строгой документальностью, работы Н. Орды имеют большую ценность для изучения архитектуры Витебска второй половины XIX в.

С середины 1870-х гг. в Витебске жил известный русский художник К.А. Савицкий. «Распрощался с Динабургом и устроился в Витебске, — писал художник в одном из своих писем к И.Н. Крамскому, — Витебск много интереснее Динабурга, местная национальность живее сказывается на каждом шагу, и даже местность живописнее. Под впечатлением новизны... убиваю длинные вечера на рисунки... Занят в настоящее время сложной картиной, работаю над ней». Спустя месяц Савицкий снова пишет об активном поиске художественного решения задуманного им полотна: «Рыщу, набираюсь всяких впечатлений, все думаю обогатить картину свою».

В результате поисков и поездок по Придвинскому краю К.А. Савицкий создал одно из крупнейших произведений жанровой живописи «Проводы на войну». В реалистической манере, характерной для большинства художников России 1870-х — начала 1890-х гг., картина утверждала новое понимание значения народа в истории, раскрывала его богатырскую силу, его способность в преодолении трудностей и вместе с тем показывала весь трагизм и ужасы войны.

В конце 1890-х — начале 1900-х годов в развитии Витебской живописи произошло событие, имеющее историческое значение не только для культурной жизни города, но и для всего национального искусства. Начиная с мая 1892 г. (в этот год художник купил усадьбу Малое Койтово-Софиевка, переименованную им в Здравнево и расположенную в 16 км от Витебска, вверх по правобережью Западной Двины) и по 1904 г. в пригороде Витебска регулярно жил и работал такой известный русский мастер, как И.Е. Репин.



И.Репин. Белорус. Здравнёво. 1892 г.

Сохранились интересные воспоминания И.Е.Репина о жизни в Здравнево. 27 июня 1892 год он пишет Н.Стасовой: «Именьице мое называется Здравнево — это наиболее популярное и давнее название этого места. Но если Вы напишете просто «Витебск» — это все, что необходимо, за почтой посылаем. Здесь красиво, край симпатичный, теплый: погода вся чудесная стояла... А какие здесь луга. Какая трава, какие цветы. И сколько земляники. Такой крупной и сладкой, в диком состоянии, в лесу я никогда не видел». Позже в письме к В.В. Стасову художник пишет: «Живу самой первобытной жизнью, какой жили еще греки «Одиссеи». В строках очередного послания читаем: «У меня от лопаты огрубели руки; но на берегу так весело. Постоянно приходят партии бурлаков... С огромными парусами идут баржи против течения быстрой реки от Витебска к Суражу, Велижу вверх, а оттуда несутся по стремительной воде...» Жизнь и быт простых людей так захватили великого художника, что в одном из писем он заметил: «Искусство кажется мне чем-то удивительным, ничтожным».

И.Е. Репин так полюбил Здравнево, что шутя назвал его окрестности историческими именами. Были здесь свои «Монбланы», «Ай-Петри», «Кратер Везувия» и др. Случилось так,что недалеко от Здравнево на деревенском кладбище в 1894 г. был похоронен отец художника Е.В. Репин. Здесь великий художник создал такие широко известные картины, как «Белорус», «Охотник с ружьем», «На Западной Двине. Восход солнца», «Осенний букет» (портрет дочери Веры на фоне осенней белорусской природы, 1892), «Косец-литвин» (1894), «Дуэль», «Лунная ночь. Здравнево», «Портрет сына Юрия на террасе Здравневского дома» (1896) и др. Под Витебском И.Е. Репин создал более 40 картин, множество эскизов, этюдов, зарисовок и т.д. Одних только этюдов с крестьян к картинам «Дуэль» и «Проповедь Иосафата Кунцевича» было написано более 40. О картинах «Осенний букет» и «Охотник» (дочь Надежда в охотничьем костюме) Репин в письме к Т.Л. Толстой замечает: «Начал было писать восход солнца над Двиной (я каждое утро, как пифагореец, готов ему петь гимны — как это величественно...), но пейзаж мне не

дается. Потом писал этюд с Надежды на воздухе. Она в охотничьем костюме, с ружьем за плечами и с героическим лицом... Сейчас начал писать с Веры, среди сада, с огромным букетом простых осенних цветов, в берете, жизнерадостную, юную и ласковую». «Осенний букет» — одно из лучших произведений художника начала 1890-х гг. Это гимн юности в его самом заветном единении с природой (Б.А. Крепак).

Картины И.Е. Репина, созданные в Здравнево, наполнены белорусским национальным колоритом, красотой белорусской природы, своеобразным лиризмом и романтической приподнятостью. Вот, к примеру, картина «Белорус». На нас смотрит жизнерадостный молодой человек (есть версия, что это двинский плотогон Сидор Шавров) в традиционной крестьянской сермяге. Характерное белорусское лицо, открытый взгляд, искренность, доброжелательность, чувство человеческого достоинства, легкая улыбка... Кажется, так и услышишь: «Ну, вот такой я и есть, весь перед вами». О «Белорусе» трудно говорить. Его надо видеть. Очаровательное и поражающее его сходство с натурой, умение художника заглянуть внутрь человека, в глубину его души и характера и понять их, чтобы с неведомой силой запечатлеть на холсте, создавая желанный образ. Без преувеличения можно сказать, что до «Белоруса» Репина в русской живописи не было такого жизненного, глубокого, типического образа белорусского крестьянина. Для белорусского искусства это был новый, значительный шаг на пути к демократизации изобразительного творчества. Свое продолжение репинское начало найдет впоследствии в живописи Ю.М. Пэна.

Великого художника привлекала не только витебская природа, он проявлял заметный интерес к истории Витебска. Свидетельство тому — нереализованная задумка создать масштабное полотно, посвященное деятельности в Витебске униатского архиепископа Иосафата Кунцевича.

Считают, что этот сюжет подсказала И.Е. Репину вышедшая в 1893 г. в Витебске книга адвоката В.К. Стукалича «Белоруссия и Литва. Очерки из жизни городов Белоруссии», на страницах которой рассказывалось об убийстве витеблянами Иософата Кунцевича. Художник подготовил несколько десятков этюдов, часто посещал Витебск, чтобы с наибольшей точностью изобразить то место, где происходит действие. «Какие чудесные типы в Витебске, — пишет он В. Стасову, — вот где Библию писать, и мавров даже много — чудо какие есть».

Картина «Проповедь Иосафата Кунцевича» осталась незавершенной. Но и подготовительные работы к ней позволяют понять общий замысел художника, его стремление передать особенности национального характера белорусов, стремление витеблян к борьбе с угнетателями.

Среди многочисленных произведений, созданных И.Е. Репиным в витебский период, выделяется картина «Дуэль» (она имеет и еще одно название — «Извините»). Виновник оскорбления, смертельно раненый, прощает своего убийцу и просит у него прощения, протягивает ему руку. Говорят, что Л.Н. Толстой заплакал, увидев эту картину. Он был взволнован не только содержанием, близким его философии, но и высоким уровнем творческого мастерства. К примеру, луч солнца был написан так блестяще, что итальянские художники (картину приобрела итальянка Кармен Тиранци и впервые выставила ее в Венеции) долго рассуждали о «светле Репина». Так же блестяще нарисован край леса, восход солнца, золото деревьев...

Есть сведения о том, что для церкви деревни Слобода (недалеко от Здравнево) И.Е. Репин написал две иконы — Христа Спасителя и Божьей Матери. В летописи Слободской во имя Рождества Пресвятой Богородицы церкви записано: «Июня

20 дня 1894 г. Слободская церковь получила в дар от знаменитого русского живописца профессора Академии художеств Ильи Ефимовича Репина, его собственной работы, художественно написанную на цинковой доске местную икону Спасителя, для предохранения которой от порчи им же приобретено стекло. Репиным предъявлено требование, чтобы она никогда и никем не поправляема, подновляема или переписываема до Дня своего существования.

Спаситель изображен в белом одеянии, в терновом венке, который у него расцвел. В одной руке у него чаша, в другой — кусок хлеба.

17 января 1896 г. Илья Ефимович Репин, согласно обещанию, пожертвовал своей работы местную икону Божией Матери, написанную на цинке. Таким образом в Слободской церкви имеются две иконы знаменитого художника профессора Репина. Завет жертвователя — беречь, никогда не переписывать, не подновлять.

Божья Матерь изображена смуглой женщиной Юга, и на руках у нее 3—4-летний младенец Иисус, поднявший вверх к небу свою руку.

Две эти иконы величиной $20^1/_2 \times 14$ вершков составляют предмет гордости Слободской церкви и даже всей Полоцкой епархии». В 1905 г. епископ Полоцкий и Витебский Серафим, посетив Слободскую церковь, отметил не только высокую культовую, но и художественную ценность этих икон*.

Применительно к предмету настоящего исследования для нас важна не только собственно творческая деятельность И.Е. Репина под Витебском, но, главным образом, его внимание и влияние на художественную жизнь города, встречи с витебскими художниками, в первую очередь, с Ю.М. Пэном, И.Л. Аскназием и др. Свидетельствуют, что приезжая в Здравнево, Репин встречался с историком А.П. Сапуновым, часто бывал в мастерской Пэна, с восхищением отзывался о некоторых его произведениях. Советами, беседами о живописи и ее задачах И.Е. Репин оказал определенное влияние на творчество витебского живописца и его учеников.

В конце 1890-х гг. происходит процесс формирования собственно витебской живописной школы. Его начало главным образом связано с именем И.Л. Асканазия (1856—1903) и Юрия (Юдоля) Моисеевича (Мовшевича) Пэна (1854—1937).

И.Л. Асканазий поселился в Витебске в середине 1880-х гг. после возвращения из-за границы, где в течение пяти лет (1880—1884) проходил творческую стажировку в Италии, Германии, Польше. Известен как художник бытового жанра. Его картины, как правило, отражали быт и обычаи населения Подвинья. Среди наиболее известных работ — «Еврейская свадьба», «Печальные известия», «Приход субботы», «Испытания жениха» (1890), «За займом» (1892), «Бродячие портные», «В старости», «Утренний визит», «В раздумье». В 1887 г. участвовал в выставке Петербургского объединения художников. Своим творчеством оказал заметное влияние на становление художнической манеры такого корифея витебской школы, как Ю.М. Пэн (сам Пэн часто называл И.Л. Асканазия одним из своих первых учителей).

Ю.М. Пэн как начинающий художник приехал на работу в Витебск по приглашению витебского губернатора В.А. Левашова в 1896 г. А уже в 1898 г. Пэн получил разрешение на открытие в Витебске частной школы рисования и живописи. По сути, эта школа была первым и долгое время единственным учебным художественным заведением в Беларуси. Школа была платной, и учились в ней преимущественно талантливые дети из зажиточных семей, и не только витеблян, но и

* Обе иконы хранятся в Витебском областном краеведческом музее.

всех, кто приезжал на учебу из других белорусских городов и селений. Как отмечают исследователи, дети из бедных семей занимались в школе Пэна бесплатно. Свидетельствуют, что Ю.М.Пэн проявлял буквально отеческую заботу о своих учениках, к примеру, художника Л. Шульмана он отправил за свои деньги в Италию лечиться от туберкулеза.

В школе занималось от 10 до 25 человек, срок обучения так же был разным — от 1 до 6 месяцев. В программу занятий — а она составлялась с учетом знаний и умений учеников — входили: рисование геометрических предметов, орнаментов и гипсовых фигур, рисование красками с натуры и на пленэре, что соответствовало и диктовалось творческими взглядами руководителя школы (заметим, что становление самого Ю.М. Пэна как художника связано с его учебой в Академии художеств в Санкт-Петербурге у таких ярких представителей русского реалистического искусства, как П.П. Чистяков, М. Лаврецкий, а также знакомством и постоянным общением с И.Е. Репиным, В.А. Серовым, М.А. Врубелем и другими деятелями художественной культуры России конца XIX — начала XX в.), формировавшего свои творческие ориентиры под воздействием гуманистических идей русского реализма, передвижничества, творчества известнейших представителей русской живописной школы.

В школе Пэна учились такие разные по творческой индивидуальности художники, как М. Шагал (поступил в школу в 1906 г.), С.Б. Юдовин (учился в 1906—1910 гг.), Л.Шульман, Е.С. Минин, М. Кунин, Е. Кабищер и др. Одни из них устремлялись на поиски новой, небывалой гармонии и красоты, видя ее в совершенстве формы, другие тяготели к аллегориям, к символам; третьи видели свое предназначение в приближении изобразительного искусства к народу, его доступности и понимании.

Художник, искусствовед А. Ромм в своих воспоминаниях о Ю.М. Пэне пишет: «Долгие годы мастерская Пэна была в Витебске единственным очагом искусства, единственным местом, где можно было видеть образцы подлинного искусства и пример упорного и напряженного труда умелого мастера. В мастерскую его являлись все желающие посвятить себя искусству, зачастую дети витебской бедноты, и встречали сочувственный прием, указания и руководство. Выходили после учения у Ю. Пэна уже уверенными в своем призвании и окрепшими для предстоящих трудовых годов учения и творчества».

Художественная школа Пэна не могла оставаться и не оставалась в стороне от острой идейной и художественной борьбы в России конца XIX — начала XX в. Художники видели и постоянно чувствовали остроту социальных противоречий, однако их оппозиционность чаще всего приобретала «...не столько нравственно-этическую и социальную окраску, сколько собственно эстетическую: главное зло, которое приносит с собой буржуазный мир — равнодушие к красоте, атрофия чувства прекрасного.

В воспитании этого чувства всеми доступными искусству средствами видится теперь гуманистическая миссия художника». Руководитель школы искал пути к демократизации искусства, его социализации. Ю.М. Пэн стремился не только обучать рисованию и живописи, но и вынести искусство за стены школы, сделать его явлением общезначимым, связать функционирование школы с художественной и общественной жизнью Витебска. Поэтому важным направлением в школе Пэна была организация выставочной деятельности. При этом на выставках экспонировались не только работы Ю.М. Пэна, но и учеников, и выпускников школы. Начинающие художники вступали в творческую жизнь плечом к плечу со своим учителем. Такие выставки организовывались в Витебске в 1907 и 1914 гг. Как сви-

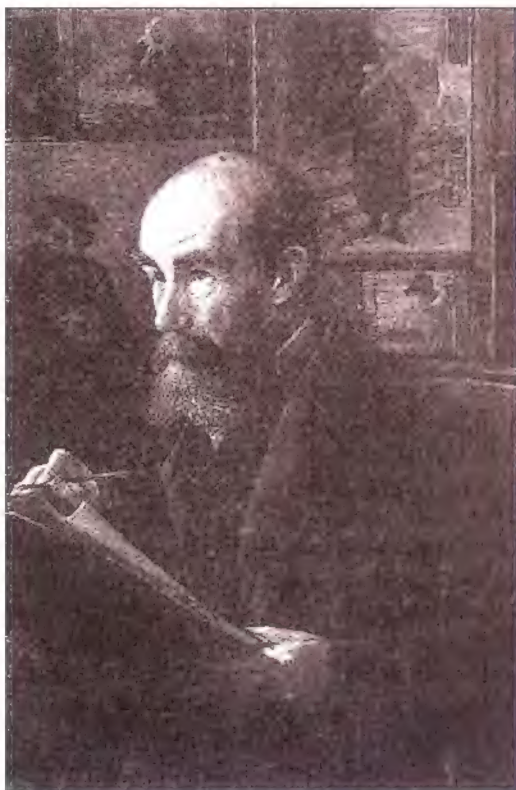
детельствует пресса, и первая, и вторая выставки пользовались среди горожан большим успехом. А впервые жители города познакомились с творчеством Ю.М. Пэна в 1899 г. на первой художественной выставке, устроенной обществом опеки над детьми (в выставке принимал участие и И.Е. Репин). Пэн на этой выставке был представлен более чем двадцатью живописными работами, акварелями и пастелями.

Несколько слов о самом художнике. Родился он в городе Ново-Александровке бывшей Ковенской губернии в бедной еврейской семье. Детство прошло в патриархальной мещанской среде, старательно сохраняющей древние еврейские традиции и обычаи. Верность этим традициям сохранится у художника на протяжении всей его жизни — во многих картинах Ю.М. Пэна заметна склонность к идеализации национальных черт еврейского быта, созданию образов, символизирующих и раскрывающих черты национальной морали и психологии. Галерея типичных образов еврейских мещан и ремесленников («Часовщик», «Скудный ужин», «Старый портной», «Последняя суббота», «Солдат старой армии», «Еврейский раввин», «Сват» и др.), созданная в начале XX в., является лучшим тому свидетельством.

Первыми учителями Пэна были студенты Академии художеств В. Гиршович и И. Аскназий, оказавшие ему помощь при поступлении на учебу в Академию в 1881 г. Однако, поступив в Академию, будущий художник на первом курсе считался вольным слушателем. Надо было сдать все экзамены по общеобразовательным предметам, чтобы стать действительно студентом. Это было особенно важно для еврейского юноши, получившего начальное образование в хедере, где учитель (ребе) больше заботился о своем хлебе насущном, чем о знаниях учеников. Поэтому первый год учебы в Академии для Ю.М. Пэна стал годом самообразования. С помощью студентов старших курсов он сдал все необходимые экзамены. В 1885 г. Пэну вручен Диплом об окончании Академического курса наук в Императорской Академии Художеств и присвоении звания Неклассного Художника (неклассными назывались художники, которые после окончания учебы не приписывались к определенному классу чиновников).

С 1896 по 1937 г. жизнь и творчество Ю.М. Пэна неразрывно связаны с Витебском. Здесь он сформировался как высококлассный многоплановый художник (портретист, мастер бытового жанра, пейзажист), здесь раскрылся его талант организатора (созданная им школа рисования и живописи существовала с 1898 по 1918 г.), педагога (занимался преподавательской деятельностью и в послереволюционные годы), воспитателя молодой творческой смены. Художественное наследие художника составляет более 800 картин, эскизов, этюдов. Экспонируется же в настоящее время лишь небольшое количество (в специальном зале в Витебске и Минске), все остальные работы по-прежнему находятся в запасниках музеев. Без преувеличения можно сделать следующий вывод: Ю.М. Пэн, по сути, не только заложил основу Витебской художественной школы в дореволюционные годы, но и по сегодняшний день остается непревзойденным представителем реалистического направления в ее творчестве.

В дореволюционной живописи Ю.М. Пэна условно можно выделить два периода: до революции 1905—1907 гг. и после революции. Казалось бы, и там, и там определенную роль играет внимание художника к человеку, его повседневным заботам, его психологическому состоянию. Но если в начале столетия преобладают композиции, пронизанные реалистическими идеями и традициями передвижников, жизнеутверждающим началом («Часовщик», «Старый портной», «Письмо из Америки», «Автопортрет в соломенной шляпе», «Портрет художника Л. Туржан-



Ю.Пэн. Портрет художника Л.Туржанского. 1900-е гг.

ского» и др.), то с наступлением реакции (после поражения революции 1905—1907 гг.) в творчестве Пэна остро заметны пессимистичные черты, граничащие с мистицизмом, господствует темная колористическая гамма. Хотя работы начала века не всегда глубоки по содержанию и часто носят созерцательный характер, все же в них заметны симпатии художника к постижению тягот и страданий народной жизни, воссозданию ее в рамках традиционного еврейского быта. Здесь преобладают реалистически жизненные образы «людей из народа» («Нищий», «Старый солдат», «Улица в Витебске» и др.), находят свое отражение революционные события в Витебске («После забастовки»), картины живут духом и идеями эпохи.

С наступлением реакции художник как бы отключается от социальных проблем, замыкаясь в скорлупе патриархально-консервативных сторон жизни еврейского мещанства. Наиболее показательными для этого творческого периода являются картина «Еврейский раввин» и наброски к полотну «Последняя суббота» (местонахождение последней неизвестно). Духом мистики и осуждения пронизана «Последняя суббота», в которой запечатлена больная женщина, встречающая свою последнюю субботу на смертном одре. «Состояние осужденности доведено здесь до крайней черты. Натуралистически выписанные детали углубляют впечатление угнетенности». Однако не следует забывать и о конкретно-исторической ситуации тех лет, которая, конечно же, не могла обойти стороной художников Витебска. Пестрота художественных поисков, порою намеренная крикливость (ради рекламных целей) и кратковременность существования многих из них свидетельствовали о кризисном состоянии известных кругов и течений в среде художественной интеллигенции как в Москве, Санкт-Петербурге (Петрограде), так и в губернских центрах национальных окраин. Уместно сослаться на известного русского искусствоведа А.Н. Бенуа, метко определившего суть творческой атмосферы того времени: «Мы живем в такое время, которое будут или поднимать на смех, или считать за несчастное и прямо трагически-полоумное время. Уже были такие полосы в истории культуры, когда значительная часть общества уходила в какие-то лабиринты теоретизации и теряла всякую живую радость. Но едва ли можно сравнить одну из тех эпох с нашей. Вот уже десять лет, как усиливается какой-то сплошной кошмар в искусстве, в этом вернейшем градуснике духовного здоровья общества».

О том, что художник понимал суть кризиса художественной культуры и искал собственные выходы из него, свидетельствует картина Ю.М. Пэна «Развод»

(1910) — одна из его немногих многофигурных композиций, получивших наибольшую известность.



Ю.Пэн. Старый портной. 1903 г.

Персонажей картины условно можно разделить на две группы: действующие лица и зрители. Действие происходит в комнате городского раввина. Поза главы семьи, находящегося в центре комнаты на переднем плане, свидетельствует о его смущенности и растерянности перед застигнутыми семейными неурядицами. Колоритна сама фигура — потрепанное платье с повисшими карманами, плохо застегнутые пуговицы, изношенные, без прежнего глянца сапоги. Подобная выразительность, казалось бы, второстепенных деталей достигается легкими, как бы случайными, без полутонов, мазками, в то же время лицо и руки главного героя прописаны детально, тонко. Второй, задний план, также имеет свое композиционное решение, подкрепленное цветовой гаммой. Он тоже делится на две части: справа сидит, пронизанная неизвестностью ожидания, женщина, слева за столом — два раввина, выписанные в затемненном углу интерьера. Заметим, что сочетание композиции и цвета не случайное — оно подчеркивает положение героев в разных жизненных ипостасях и придает картине «отраженную динамичность» (Н. Гулидова).

Картина насквозь психологична. Женщина — в плену своих мыслей, напряжена, сомкнутые руки застыли на камнях. Лицо с грустными глазами выписано в матово-бледных тонах. Платок вокруг лица желтого цвета, придает образу своеобразную мягкость. Это один из примеров творчества Ю.М.Пэна, в котором соединены пластика и колористика. Фигуры женщины и ее обиженного супруга обращены к раввинам, сидящим за столом с развернутой книгой. Их лица, одежда, сапоги выписаны детально, мастерски. Они открыты зрителю: мы видим морщинистые лбы, внимательные глаза, седые бороды. На заднем плане несколько заинтересованных фигур, ожидающих окончательного решения.

Вспоминая о Ю.М. Пэне, М.З. Шагал писал: «Вам (зрителям. — *А.Р., Ю.Р.*) не следует идти в июле, не надо гулять по городу, обращать внимание на людей, не стоит идти в театр, в церковь, в синагогу — все Вы имеете перед собой, все стонет, плачет на картинах Пэна ежеминутно, и днем, и вечером, в субботу, в праздник».

Своеобразным творческим отчетом Ю.М. Пэна за 20 лет творческой деятельности стало его участие в 1916 г. в выставке картин, организованной в Петрограде Еврейским обществом поощрения художников. Кстати, из школы Пэна выйдут такие известные впоследствии художники, как О. Цадкин, О. Мещанинов, Л. Шульман, А. Пферфферман и др.

Восемнадцатилетним юношей начал в Витебске свой путь к вершинам мировой славы в искусстве Марк Захарович Шагал (1887—1985). Именно в этом возрасте в 1906 г. он поступил учиться в школу рисования и живописи Пэна. Вот что пишет об этом сам Шагал: «Первый привет от Пэна я получил в тот момент, когда трамвай меня медленно потянул в гору к Соборной площади, и перед моими глазами промелькнула издали вывеска, на голубом фоне белыми буквами «Школа рисования Ю. Пэна».

Ах, подумал я при этом, совсем интеллигентный город наш Витебск. Я решил поближе познакомиться с вывеской. Оказалось, большая голубая двухаршинная жестяная вывеска из тех, которые висят обычно над магазинами...»

И второй, непосредственно от Ю.М. Пэна: «...Что скажете? (вопрос Ю.Пэна к пришедшим к нему со своей матерью юному Шагалу) — Вот, право, не знаю я... Он хочет стать художником. Он с ума сошел. Посмотрите, пожалуйста, его рисунки...» Пэн даже не моргнул глазом. Он машинально перелистывал ... копии рисунков из «Нивы» и бормочет: «Да, ... у него есть способности...».

В самом значительном своем произведении «Моя жизнь» («Роман своей жизни») М. Шагал об ученичестве у Пэна пишет: «Передо мной выставляли гипсовую голову. И я со всеми вместе должен был ее рисовать.

Усердно принимался за работу. Примеривался, измерял, прикладывал к глазу карандаш.

Но все зря — выходило криво.

Нос у Вольтера отвисал.

А Пэн все ближе.

Краски продавались в лавке неподалеку. У меня была коробка, в которой тюбики болтались, как детские трупики.

Поскольку денег не хватало, я ходил на этюды через весь город пешком. И чем дальше забредал, тем больше боялся.

Не очутиться бы в «запретной зоне» — в расположении воинских лагерей. От страха краски мои бледнели и сворачивались.

Мои этюды: домики, фонари, водоводы, цепочки путников на холмах — висели над маминой кроватью, но куда вдруг все они подевались?

Скорее всего, их приспособили под половые коврики, — холсты такие плотные.

Милое дело!

Вытирайте ноги — полы только что вымыты.

Мои сестрицы полагали, что картины для того и существуют, особенно если они из такой удобной материи.

Я чуть не задыхаюсь.

В слезах собирал работы и снова развешивал на двери, но кончалось тем, что их унесли на чердак и там они заглохли под слоем пыли.

Один из всех учеников Пэна, я пристрастился к фиолетовым тонам. Что это значило?

С чего взбрело мне в голову?

Пэн был так поражен моей дерзостью, что с тех пор я посещал его школу бесплатно, пока не понял, что мне там, как выразился С..., «ни продать, ни купить».

Витебские окраины. Пэн.

Земля, где покоятся предки, — самое дорогое, что есть у меня сегодня.

Пэн мне мил. Так и стоит перед глазами его трепещущая фигурка».

Жизнь провинциальных местечек и мир еврейской культуры были той питательной средой, на которую упали зерна таланта М.З. Шагала и которые пресле-

довали художника на протяжении всего его творчества. Известно, что в детстве и юности он увлекался музыкой, мечтал стать поэтом. Трудно сказать, на каких концертах гастролирующих и местных исполнителей присутствовал будущий художник, можно лишь сказать с уверенностью, что любовь к еврейской музыке и песне началась в семье, где песенные напевы (а это одна из традиций хасидизма, приверженцем которого был отец Марка) звучали постоянно. Напевное пение стало для юноши настолько обычным и естественным, что он даже свои первые стихотворения знакомым и близким читал нараспев.

«В творчестве Шагала, — пишет поэт Д. Симанович, — позднее сказалась его детская любознательность, благодаря которой он запоминал, впитывал особым зрением художника все, что видел на свадьбах и похоронах, слушая музыкантов на народных праздниках (по-еврейски их называли клезмер). Может быть, уже тогда силой воображения мальчика вместе с музыкой ее исполнители возносились над землей, поселялись на деревьях, на крышах, в небесной синеве, отторгнутые от бремени жизни, от седых грустных будней». Однако уже в 1907 г. М.З. Шагал переезжает в Петербург, где в течение трех лет изучает основы и практику живописного искусства сначала у Н.К. Рериха, а затем в частной школе Е.Званцевой, у художников-педагогов М.В. Добужинского и Л.С. Бакста (по воспоминаниям С.И. Дымшиц-Толстой, Бакст не мешал Шагалу проявлять его живописную индивидуальность. Когда Бакст уезжал в Париж делать декорации «Шахерезады», он взял с собой начинающего Шагала в качестве своего помощника). Ко времени окончания учебы в жизни художника происходят два важных события: во-первых, он впервые участвует в художественной выставке и, во-вторых, сам М.З. Шагал впервые становится объектом художественного творчества — Ю.М. Пэн пишет портрет Шагала (а всего у Пэна хранилось четыре портрета Шагала. Правда, ни один из них ни при жизни Пэна, ни в картинной галерее, созданной после смерти художника в 1937 г., не выставлялся).

Сегодня вспоминаются слова известного французского критика и поэта Шарля Бодлера, высказавшего более 100 лет назад интересную мысль, имеющую, на наш взгляд, прямое отношение к творчеству М.З. Шагала. Вот эти слова: «по сравнению с гением публика — это часы, которые отстают». Из этого краткого, но образного суждения два вывода можно соотнести с творчеством Шагала: во-первых, то, что мир делится на творцов и всех прочих и, во-вторых, что творцы не только знают лучше других, но и имеют моральное право навязывать другим свою волю. История оценок художественного наследия Шагала как нельзя лучше подтверждает этот тезис.

О М.З. Шагале русская художественная критика заявила лишь после выставки «1915 год». В это время в петроградских «Русских ведомостях» появляется статья Я.А. Тугенхольда «Новый талант». В отличие от бурных русских «левых» 1910-х гг. — воспитанников столичных художественных школ, Шагал начинал как провинциальный вывесочник и за границу уехал «простодушным примитивом» (А.Н. Бенуа), обнаружившим в своих ранних работах и непосредственную эмоциональность, и отсутствие оглядки на ученые образцы.

В 1910—1914 гг. М.Шагал живет за границей (в основном в Париже) и свою персональную художественную выставку в 1914 г. (40 картин, 160 гуашей, акварелей и рисунков) устраивает в Берлине (в галерее журнала «Штурм»). Однако главной, определяющей темой творчества М.З. Шагала в эти годы является Витебск с его еврейским местечковым бытом, который трактуется художником остросубъективно, зачастую в символическом и мистическом духе, часто до странности иска-



М.З.Шагал с женой Беллой и дочерью Идой. 1917 г.

женно. Среди наиболее известных произведений этого периода картины «Моя невеста в черных перчатках» (1909), «Еврей в начале столетия», «Я и деревня», «Голова в святом сиянии», «Художник перед собором» (1911), «Адам и Ева», «Желтый раввин» (1912), «Автопортрет с семью пальцами» (1912—13), «Париж через окно» (1913), «Над Витебском», «Еврей в черном и белом», «Праздник», «Еврей в зеленом» (1914). Этим (как и многим другим) работам Шагала присущи ассоциативные и немыслимые образы, ирреальные пространственные построения, эмоциональность цветовой гаммы, экспрессия и примитивизм рисунка.

Этот сложившийся еще в ранние годы мир образов Шагала оказывался важнее и устойчивее тех новых приемов фовизма или кубизма, которые художник активно осваивал в Париже. В течение всех парижских лет он не прерывал занятия с небольшими гуашами на витебские темы, вбиравшими его ностальгические воспоминания о родных местах со знакомыми с детства еврейскими культовыми построениями.

Сегодня можно лишь позавидовать убежденности М.З. Шагала в том, что его оригинальная художественная школа изобразительного искусства не только будет признана, но и станет всемирно известной. Хотя ждать этого признания великому Мастеру пришлось достаточно долго. Ибо первые выставки да, пожалуй, и все работы витебского периода жизни художника в общественном мнении встретились с пассивной выжидательной позицией. Да и профессиональная критика, как свидетельствуют материалы печатных изданий тех лет, чаще всего выступала в роли интерпретатора творчества, избегая однозначных оценок.

После возвращения в 1914 г. из заграницы М.З. Шагал в 1914—1915 гг. снова живет в Витебске. Новая творческая волна охватила Шагала в 1915 г. после женитьбы на любимой девушке Белле Розенфельд. Невеста художника получила хорошее образование, училась в Москве в знаменитой школе Гертье — изучала историю, философию и литературоведение, а затем в одной из студий К.С. Станиславского (может быть, именно это и послужило сюжетом для многих работ Шагала). «...Ни одной картины, ни одной гравюры я не заканчиваю, пока не услышу ее «да» или «нет», — так определяет сам М.С. Шагал роль Беллы в его творчестве.

За неполных два года была создана так называемая «Витебская серия», состоящая из картин «День рождения», «Лежащий поэт», «Окно в деревне», «Зеркало», «Над городом», «Над Витебском», «Белла в белом воротничке», «Старый дом», «Прогулка» и другие произведения, воссоздающие различные уголки Витебска,

обстановку родительского дома, лица родных и знакомых, насыщенные оригинальными цветовыми и композиционными решениями, эмоциональным и реалистичным восприятием жизни, своеобразной формой ее отражения. Сам автор называл картины этого периода «документами». Шагаловские композиции с их отрывочностью и хаотичностью, первобытной силой и тонкой изощренностью оказывались, по существу, метафорой обобщенно-эмоционального восприятия художником окружающего его мира в эпоху катастроф и потрясений в начале XX в.

Разразившаяся первая мировая война отрезала художника от Запада, и с 1914 г. начался недолгий белорусско-русский период его творчества, когда сложившийся вдали от Витебска «художественный миф» Шагала оказался как будто снова опрокинутым на реалии витебского быта (собственный шагаловский мир) с их «ритуальными» сюжетами (подобными роженице с ребенком или музыканту со скрипкой — неизменной фигуре на свадьбах и похоронах).

Как будто забыв все приобретенное в Париже, М.З. Шагал с увлечением зарисовывал дома и улицы губернского города, своих многочисленных родных и близких. Эти работы, как считает Б. Аронсон, характеризовались прежде всего повышенной «температурой интимности» и непосредственностью этюдов, исполненных с натуры (например, в картинах «Дом в Лиозно», 1914; «В парикмахерской», 1914; «Часы», 1914 и др.). Разноплановые произведения Шагала, по существу, были стремлением по-своему осмыслить окружающий его мир, создавая свои неповторимые образы.

С одной стороны, дореволюционное искусство М.З. Шагала создает почву для художественного брожения, которое в 1920-е гг. взрастит новую «Витебскую художественную школу», своим творчеством стиравшую грани между тем, что можно, и тем, что невозможно, а с другой, позволяло каждому общающемуся с ним ощутить величие человеческой Мечты, художнического мастерства, философского Диалога с миром и каждым из нас. Некоторые исследователи творчества Шагала (например, французский искусствовед Вероника Прат) считают, что он никогда не был столь великим художником, как в период 1907—1917 гг.

На 1910-е гг. приходится в Витебске деятельность такого известного художника, как Константин Антонович Змигродский (1876—1936). Окончив Краковскую Академию искусств, он с 1906 по 1914 г. был преподавателем Витебского коммерческого училища Грекова. Художник активно сотрудничал с Витебской ученой архивной комиссией, был хранителем ее музея. К.А. Змигродский занимался живописью (преимущественно историческим жанром), медальерным искусством, книжной графикой (оформил несколько книг).

Таким образом, почти 150-летняя история изобразительного искусства в Витебске предстает перед современным читателем небогатой на художественные школы и течения, не так уж много художников участвуют в ее создании. Однако и то, что сохранила для нас история, говорит о поступательном развитии искусства, отражении в нем многообразия художественных поисков и решений, основополагающих стилей и направлений. От акварелей известного И.Пешки через творчество художников менее известных до реализма «передвижников» (К.А. Савицкий, И.Е.Репин), оказавших существенное влияние на художническое мастерство Ю.Пэна — таков путь витебской школы живописи к началу XX в. Венчает его искусство М.З. Шагала, явившееся знаменательной вехой в художественной культуре предреволюционного Витебска.

* * *

Литературная, музыкальная и театральная жизнь Витебска в конце XVIII — начале XX в. для современника явление столь многоплановое, что сделать его подробный анализ в одной главе практически невозможно (хотя до последнего времени считалось, что о развитии «высокого» искусства в Витебске, как, впрочем, и во всей Беларуси, «сохранились лишь отдельные несистематизированные суждения»). В предлагаемом читателю материале анализируются и осмысливаются лишь главные, на наш взгляд, узловые явления и события.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ

Вспомним, что с точки зрения социально-духовной конец XVIII в. — это период распада Речи Посполитой и формирования новых общественных отношений; это вхождение Беларуси в состав России и ликвидация на белорусской территории ордена иезуитов и его заведений; это зарождение и впоследствии утверждение рационализма в философии и романтизма, классицизма и сентиментализма (в меньшей мере) в литературе и искусстве. Происходит смена духовных (католицизм и униатство уступают место православию) и художественных ориентиров, меняется языковая ситуация, происходит смена идеологических ориентиров, хотя Витебск по-прежнему остается на перекрестке религиозных и художественных течений.

И, наверное, поэтому именно в Витебске (так считают исследователи белорусской литературы эпохи Возрождения) было создано такое острокритическое произведение, как «Казаньне руске схизматичне». Местных феодалов автор представляет людьми греховными, блудящими, аморальными. Под прилежной внешней маской всегда хранится иное содержание: «Пойдзем в сад, поднесем глазы, ат свет прэмудры пабачым: яблыка здрадные; глазом мілые. Нарвіш его, скушай, ат горкае і чэрвяк в нім, аднак людзі главы подымают, как солецы солоные. Прысматрыцеся цяпер людзем, так здрадная дзевіца, чарнобрывае, краснага ліца, на голове как звезды зяют, сарафан багатой, нагруднік золотом вышыт, шыя полна коралев, рубашка шолкавая, башмакі дарагіе, ей-ей здрадная дзевіца». Таким же хамелеоном (внешне прекрасной, но с душой гнилой) оказалась и крепостница Агафья Скоринкова, завещавшая пред смертью своей витебскому Маркову монастырю вместе с головой и другие части своего грешного тела: «Прысматрыцеся пані нашой Агаце Скорынкавай жоны, какая спажа была, вот лі в нашой цэркві православной прэстол выставіла, давала довольно кушат гевядіны, блінов і віна. Аставіла дерэвянные дворы і клеці богатые... Сама как цвет цвітушчы всякім глазам людзкім на поглят была здрадная».

Имела хождение в Витебске и такая нравственно-поучительная книга, как «История о Варлааме и Иосафе», изданная в 1637 г. в Оршанском Кутеинском монастыре. В разных социальных слоях популярностью пользовались рыцарские романы, хроники и хронографы, исторические повести, сборники цитат, афоризмов, коротких рассказов из жизни известных людей.

Десятки писателей и поэтов, драматургов и публицистов, фольклористов, этнографов, краеведов и журналистов создают на протяжении почти полутора столетий литературную палитру города Витебска. Не все в этой палитре однозначно, далеко не все произведения стали шедеврами, был целый ряд бесславных авторов, не принятых обществом произведений. Но без них — и здесь нельзя не согласиться с

известным литературоведом С.С. Аверинцевым — вершинные результаты в литературном творчестве были немыслимы или были бы иными. По сути, творчество витебских мастеров конца XVIII — начала XX века — это своеобразный реактор, который в сцепке с деятельностью литераторов других регионов Беларуси подготовит к началу XX в. условия для формирования профессиональной национальной литературы.

В третьей четверти XVIII в. в Витебске известны имена Игнатия Быковского (1750—1817) и Фабиана Саковича (1742—1787?). И первый, и второй учились в учебных заведениях Витебска в 60-е годы (И. Быковский — у пиаров, Ф. Сакович — у иезуитов), и первый, и второй в своих произведениях значительное место отводили Витебску, воспоминаниям и впечатлениям о нем. К примеру, И. Быковский, глубоко постигнув белорусскую ментальность, почувствовал и понял абсурдность существовавшего бытия и господства несправедливости. Замечал успехи проходимцев и видел беды тружеников. Этические и эстетические вопросы соотнесения счастья и несчастья, радости и печали, связей с окружающей средой, ощущениями человека и художественным творчеством изложил в философском трактате «Проблема, предложенная для разрешения...» (1790), написанном в духе идей французского Просвещения. Отдельные высказывания Быковского близки по содержанию к учению французских материалистов, особенно К.А. Гельвеция. Известны написанные И. Быковским поэтические сборники «Деревенские вечера» (ч.1—2, 1787—1788), «Стихи» (1798), поэмы «Деревенские ночи» (1788), повесть «Клавдина» (1799), автобиография «Жизнь Игнатия Быковского» (сохранилась в рукописи), а также его письма к Ф.Д. Князьнину, с которым учился в Витебске. В письмах автор высказывает антиклерикальные мысли, сетует по поводу тех душевных травм, которые несет детям нахождение в школах иезуитских орденов (в т.ч. и в Витебском иезуитском коллегиуме). С этим соглашается и Князьнин, о чем свидетельствует стихотворное послание-письмо в адрес И. Быковского.

И.Быковский известен как один из первых переводчиков русской и зарубежной классики на польский язык. В 1788 г. он перевел «Мстислава» А.П. Сумарокова, в 1789 г. — «Нанину» Вольтера и «Велизарий» Ж. Мормантеля и др. Отдельные оригинальные и переводные книги И.Быковского были изданы на Беларуси (например, в Гродно в 1787 г. издан «русский роман» А. Констана д'Арвиля «Эмма и Лемазов», в 1790 г. в Минске — «Батменди, персидская повесть» и др.).

Трагизм жизни, душевные терзания, конфликт с духовными цензорами — все это приведет И.Быковского к глубокому творческому и духовному кризису. Хотя и в последние годы жизни Быковский верил в лучшие качества человека — совесть, шляхетность, честь, мужество и справедливость.

Имя Ф. Саковича связано с Витебском главным образом годами его учебы в Витебском иезуитском коллегиуме (конец 1750 — начало 1760-х гг.). Однако впоследствии, где бы ни жил этот поэт, переводчик, педагог (в Несвиже, Варшаве, под Пинском или в деревне Чернавчицы Каменецкого района), в своих произведениях он тепло отзывался о Придвинском крае, коллегах по учебе в Витебске, посвящал им свои стихотворения (значительная их часть была опубликована в варшавском еженедельнике «Приключения приятные и полезные»62).

Вместе с Ф. Карпинским и Ф. Князьниным они составили на Беларуси своеобразное духовно-литературное ядро, которое оказало ощутимое влияние на формирование «местного» сентиментализма.

В числе родоначальников литературы по праву называется имя Франтишка Дионизия Боргия Князьнина (1750—1807) — новолатинского поэта Беларуси конца XVIII в. (известен также как польскоязычный поэт, драматург и переводчик). Ро-

7. Зак. 279.

дился Ф. Князьнин в Витебске, куда его предки переехали из Смоленска во второй половине XVII в. (после выхода Смоленска из Речи Посполитой в 1567 г.). В этой связи и такой интересный факт: станет широко известным (правда, в русской литературе) и еще один представитель династической линии Князьниных — Яков Борисович, но уже Княжнин — современник Ф. Князьнина, российский драматург. Случай с Князьниным-Княжниным убедительно свидетельствует: если творческая энергия интеллектуального потенциала личности не имеет возможности проявится в национальном языке (в данном случае белорусском), то он может с успехом реализовать себя в иноязычном литературно-художественном пространстве (Я. Княжнин стал писать на русском языке, Ф. Князьнин — на польском и латинском языках).

Первоначальное образование Ф. Князьнин получил в Витебском иезуитском коллегиуме, который окончил по классу риторики в 1764 г. Здесь же он начал писать стихи на латинском языке. Им не суждено было стать классикой, но сам Ф Князьнин никогда не отказывался от них, тем более, многие из них посвящались людям и местам, близким автору. Р.Подбереский в свое время назвал его «поэтом в душе». Затем Ф. Князьнин учился в Полоцке, Слуцке, в 1770 г. окончил философский факультет Несвижского иезуитского коллегиума. В 1770—73 гг. в качестве магистра свободных наук преподавал грамматику в Варшавском коллегиуме.

Фактически с этого времени начинается богатая творческая биография поэта. Познакомившись в Варшаве с известными деятелями Просвещения С. Лускиной, И. Нагурчевским, А.С. Нарушевичем, К. Вырвичем (кстати, все они выходцы из Беларуси) и др., Ф. Князьнин активно занимается переводами античных авторов (Клавдиан, Гораций), публикует их в литературных сборниках. До 1777 г. сотрудничал с варшавским журналом «Приключения приятные и полезные», одновременно являлся секретарем князя А. Черторийского.

В 1776 г. в свет вышла первая книга Ф. Князьнина «Басни», в 1779 г. — известные «Эротики» (считается наилучшим из всего написанного поэтом), в 1781 г. — сборник латинских произведений «Песни». В конце XVIII в. известны поэтические призывы Ф. Князьнина «К Костюшке», «К Отечеству», «О свободе», «На революцию 1794 г.», а также драматические, героико-патриотические пьесы «Мать-гражданка», «Гектор», «Фемистокл», либретто нескольких опер. Опера «Цыгане» (музыка М.К. Огинского) была поставлена в слонимском театре Огинских. Ф. Князьнин интересовался белорусским фольклором, собирал белорусские пословицы и поговорки, использовал его в своих произведениях. «В рукописном наследии Князьнина, — пишет А.И. Мальдис, — были фольклорные записи с «польско-русского пограничья». Некоторые из героев Ф. Князьнина (казак Захаренко в комедии «Три свадьбы») разговаривают на ломаном белорусском языке. По свидетельству М. Федоровского, стихотворение Ф. Князьнина «Кроснецы» в конце XIX в. исполнялось на Беларуси как народная песня.

Однако для нас в большей степени интересны те элегии и идиллии Ф. Князьнина, в которых воспевается край его детства — Витебск, Витебщина, Двина, Витьба. Произведения, посвященные или обращенные к соотечественникам, богатые местными реалиями, проникнуты глубокой печалью по родине. Несомненно, что они составляют значительную и неотъемлемую часть новолатинской поэзии Белоруссии.

Вот несколько слов (перевод А. Жлутки) из «Элегии к Францишку Богомольцу», посвященной Ф. Князьниным своему земляку, драматургу, публицисту и издателю, автору более 20 комедий Ф. Богомольцу. (Наиболее известен драматургичес-

кий сборник Ф. Богомольца «Комедии», книга, которой были снабжены все библиотеки иезуитских учебных заведений и в которой едко высмеивалось увлечение шляхты французскими модой, товарами, гувернёрами и т.п.):

Што ж, паспрабую. Калі ж Каліёпа не дасць мне
Лаўры здабыць, не бяда! Досыць, што іх я жадаў.
Некалі, першаю толькі Парнаса любоўю кпануты,
Думаю, што буду палаць, лірныя струны б'ючы:
Гэткаю мара была. Я прагнуў прыгожае славы:
Зайздрасць благая тады шчэ не калола мяне.
Песні пяяў пра пагорак, дзе Віцьба раздвоеннай плынню
З хвалямі хуткай Дзвіны воды злучае свае.
Німфы ж, уніз з берагоў пахіляючы страмых галовы
Нешта салодкае мне паабяцалі тады.

... Тое, што складаў я, павінна было б яшчэ шліфавацца —
Пемзы не варта яно жорсткае, ведаю я!
Ты прымушаеш, аднак. Вазьмі ж, калі хочашь! Ды толькі
Боязна, каб не было сорамна мне і табе.
Усё ж аддаю іх табе, бо абодвух нас лучыць Айчына,
Дзе шчэ з даўнейшых часоў продкі аселі твае.
Бо Багамольцамі ўсцяж і цяпер ганарыцца і калісь
Цешыўся славаю іх Віцебск, вядомы здавён.
Мой жа прабацька калісь перабраўся сюды са Смаленска...

...Двое сюды перайшло братоў, бо іх заклікала
Волі жаданне тады, ветлая вашых рука.

В «Элегии...» можно увидеть подражание античным авторам и следование принципам сентиментализма, собственные поэтические поиски и биографические сведения. Непреложно лишь то, что творчество Ф. Княжнина для нашей Витебщины стало добрым примером в дальнейшем развитии литературного поиска, литературного творчества и создания новых оригинальных произведений.

Конец XVIII в. знакомит нас с именем писателя и педагога Фердинанда Орля-Ошмянца (1775—?). После окончания Полоцкой иезуитской школы он несколько лет работал преподавателем Витебского уездного училища. Витебские впечатления, как оказалось впоследствии, стали сюжетами для многих произведений Орли-Ошмянца, созданных им в 1820-е гг. С 1813 г. Ф.Ф. Орля-Ошмянец работал учителем в городе Орле. Здесь же начал издание двух периодических журналов «Друг россиян и их единомышленников» (издан в конце 1816 г.) и «Отечественный памятник, посвященный дружелюбному соединению российских и польских народов» (кн. 1—3, 1817—1818). Оба издания печатались в Москве. Их главная идея — «скрепить в вечном союзе нерушимого содружества умы и сердца славяно-российских и польских народов через просвещение и благочестие». По свидетельству современников, эти издания вызвали живой интерес в витебском обществе. Последние годы жизни Ф.Ф. Орля-Ошмянец провел на Беларуси.

В конце XVIII — начале XIX в. с Витебском связано имя известного польского писателя, участника восстания 1794 г. Станислава Кублицкого (умер в 1808 г.). В кругах любителей словесности были хорошо известны его произведения комедийно-драматического плана, написанные в стиле рококо: комедия «Исчез банкрот»

(1780), драма «Все окончится переполохом». Они характеризуются необычайной утонченностью средств художественной выразительности, стремлением к созданию впечатления легкости, отражают нравы современного ему общества, проводящего время в играх, веселье и наслаждениях. С. Кублицкий пользовался авторитетом и как автор переводов на польский язык русских (Г.Р. Державин, М.В. Ломоносов), французских и немецких авторов.

Нельзя не вспомнить и такого поэта и драматурга, историка и педагога конца XVIII — начала XIX в., как Никодим Мусницкий, который в 1800-е гг. преподавал риторику, философию и французский язык в Витебском приходском училище. Последние годы жизни провел в Полоцке. Постигая человеческие отношения, видя их неоднозначность, Н. Мусницкий понимал, что многообразие жизни не может быть втиснуто в рамки господствовавшего в конце XVIII — начале XIX в. сентиментализма. А поэтому его комедии «Чудак» (1800), «Подозрительность» (1802), трагедии «Смерть Цицерона», «Смерть Клеменса-мученика», «Флавий», перевод трагедии Еврипида «Орест» и другие (собраны в двухтомнике «Театральные баловства», 1803), стихотворные произведения (сборник «Мелкие поэтические баловства», 1804) создаются в стиле классицизма. По сути, он был одним из первых авторов на Витебщине, кто разрабатывал основы нового литературного направления (обобщенность образов, заданность идеи, преобладание рационального над эмоциональным, культ античности и т.д.), формируя его правила и создавая благоприятную основу для последователей. Н.Мусницкий известен как автор учебников и работ, посвященных истории иезуитов на Беларуси (в рукописи). Изданная в 1803 г. в Полоцке эпическая поэма «Полтава», восславляющая победу русских войск над шведами, вызвала острую идейную полемику между сторонниками просветительства (пусть и в царском стиле) и иезуитами. До конца жизни сохранил идейные позиции, направленные на сближение Беларуси и России.

В XIX в. Витебск не был «литературной Меккой». Однако если приглядеться пристальней, если проанализировать число и состав действующих лиц, имеющих в разные периоды столетия отношение к литературному Витебску и заявивших о себе в других регионах Российской империи, то можно с уверенностью сказать: среди других городов и губернских центров Беларуси Витебску принадлежит совершенно особое место. Здесь жили, работали, творили писатели, поэты, драматурги, здесь трудились известные белорусские, польские, русские историки и филологи, здесь сложится своя, витебская школа этнографии и краеведения.

Исходя из исторических данных, биографических свидетельств, творческих достижений, на наш взгляд, можно выделить три (как и в иных случаях — условно) временных промежутка, для которых характерны свои литературные проблемы, свой литературный стиль и свои творческие увлечения. Первый период — начало XIX в. — середина 1830-х гг.; второй — середина 1840-х — конец 1860-х гг. и третий — 1890-е гг. — канун Октябрьской революции. В каждом из этих периодов есть яркие, разноплановые, часто противоречивые в своих взглядах и творчестве личности. В первом, например, наиболее известны белорусский и польский поэт Ф. Рысинский, публицист и просветитель И.А. Маньковский, историк, археограф и языковед И.И. Григорович, поэт Т.Г. Лада-Заблоцкий, поэт, прозаик и драматург Г.Ф. Мартинкевич, фольклорист и писатель В.В. Реут; во-втором — преподаватель, активный участник литературной жизни на Витебщине К.В.Вереницин, этнографы Н.Анимеле, Н.Я. Никифоровский, П.В. Шейн, археолог, историк и издатель К.А. Говорский, писатель, просветитель и революционер А.И. Вериго-Доревский, поэт Е.Ф. Вуль, поэт, художник, фольклорист и книгоиздатель А.Ф. Рипинский; в-третьем — писатель, историк, фольклорист и этнограф И.Д.

Горбачевский, уже известный нам, но выступивший в это время в новом качестве этнограф Н.Я. Никифоровский, этнограф, археолог и краевед А.М. Сементовский, этнограф, фольклорист и археолог Е.Р. Романов, историк, археограф и краевед А.П. Сапунов, историк, краевед и литературовед В.К. Стукалич, писатель А.Р. Пщелка и др.

Достоверно установить существовавшие в каждый период творческие связи автора с Витебском иногда бывает достаточно сложно. Но то, что в каждом временном промежутке (по нашей классификации. — *А.Р., Ю.Р.*) они существовали — это несомненно. Взять хотя бы первую треть века. Вряд ли губернский прокурор И.А. Маньковский (1765—1831), назначенный на эту должность в Витебск в 1801 г., не мог не знать председателя Витебской гражданской платы Ф. Рысинского (? — 1830?), известного в городе своими эпиграммами, юмористическими и иронично-философскими стихотворениями, написанными на польском (а по свидетельству современников) и на белорусском и русском языках. Так же как, выйдя в отставку и живя в 14 верстах от Витебска (имение Мазолово — Милое), занимаясь изучением народной жизни, он не мог не встречаться с государственным чиновником и в то же время писателем и фольклористом В.В. Реутом (1812—1883), который жил и работал в Витебске в 1827 г., или с ректором приходского и уездного училищ, цензором, учителем гимназии И.И. Григоровичем (1792—1852).

Если обратиться к 1840—60-м гг., то здесь в качестве связующего звена однозначно выделяется А.И. Вериго-Доревский (1816—1884). Подтверждение этому мы находим, с одной стороны, в известном рукописном «Альбоме» (А.И. Вериго-Доревский вел его в 1858—1863 гг.), в котором есть литературные записи витеблян А.Ф. Рыпинского, И. Левданского и Е.Ф. Вуля, и, с другой, в том, что именно в доме А.И. Вериго-Доревского была открыта частная библиотека для городской бедноты, ставшая заметным явлением в жизни Витебска. И еще. Не мог не знать и не встречаться с такими деятелями культуры 1850—60-х гг., как этнографы Н. Анимеле и Н.Я. Никифоровский, поэт Е.Ф. Вуль, тот же А.И. Вериго-Доревский, археолог и издатель, редактор в 1857—1858 гг. неофициальной части «Витебских губернских ведомостей» (того раздела газеты, где как раз и печатались литературные произведения, материалы научных исследований ученых, записки этнографов) К.А. Говорский. Пусть пока это предположения, но они дают нам возможность для дальнейших исследований и творческого поиска.

Такая же ситуация характерна и для конца XIX — начала XX в., когда над осмыслением исторического прошлого Витебска трудились А.М. Сементовский (в 1860—1890-е гг. секретарь Витебского губернского статистического комитета и редактор неофициальной части «Витебских губернских новостей», а позже редактор «Памятной книжки Витебской губернии»), И.А. Горбачевский (с 1894 — 1898 гг. — сотрудник «Витебских губернских ведомостей»), этнографы — учитель и ученик П.В. Шейн и Н.Я. Никифоровский, историки Е.Р. Романов и А.П. Сапунов (вместе работали над созданием Витебского церковно-археологического музея), писатель А.Р. Пщелка.

Нельзя обойти вниманием и то обстоятельство, что в литературной жизни каждого из обозначенных периодов прослеживаются связи авторов с представителями других литератур — русской, польской, латышской и т.д.

Сегодня с полной достоверностью трудно определить, сказалось ли творчество такого мэтра новой российской литературы, как Г.Р. Державин (1743—1816), на развитии литературы в Витебске, но уже сам факт нескольких посещений города

Витебска (1793, 1794, 1799, 1800) великим поэтом не мог остаться незамеченным витебской культурной общественностью.

1830-е гг. несомненно ощущали влияние великого А.С. Пушкина, несколько раз посетившего Витебск; в середине века в Витебске вице-губернатором был известный русский писатель И. Лажечников; конец XIX — начало XX в. связаны с именами русского просветителя Г.И. Успенского, писателя И.А. Бунина, поэта С.Я. Маршака, латышского писателя Я. Райниса и т.д.

А теперь — о литературном творчестве в каждом из обозначенных периодов. У истоков литературной жизни в Витебске в начале XIX в. стоял поэт-романтик (белорусский и польский) Ф. Рысинский. Биографических данных о нем не сохранилось (известно лишь, что в начале века он был государственным чиновником) — председателем Штатской палаты в Витебске, его произведения при жизни не печатались. Хотя исследователи творчества Ф. Рысинского считают, что уже то, что они распространялись в Витебске и на Витебщине в рукописном виде и заучивались наизусть, свидетельствует о его популярности. Часть литературного наследия Ф. Рысинского оказалась в архиве тесно связанного с белорусской культурой второй половины XVIII — начала XIX в. поэта-сентименталиста Ф. Карпинского (собирал произведения нашего земляка, чтобы издать их отдельной книгой), часть попала к полоцкому предводителю шляхты С. Грабницкому. Предполагают, что перу Ф. Рысинского принадлежат широко известные в свое время макароничные (вид шутливого или сатирического стихотворения, комический эффект в котором достигается за счет перенасыщения текста варваризмами, подчиненными морфологическим законам языка, используемого поэтом) белорусско-польские стихотворные миниатюры «Плач оставленного любимой» и «По красивой девушке и душа скорбит...». И в одном, и во втором произведениях Ф. Рысинский едко высмеивает «польскость» местной белорусской шляхты. Р. Подбереский, анализируя литературный процесс на Беларуси, в середине 1850-х гг. писал: «Не найдешь ни дома, ни человека на Беларуси, которые не знали бы наизусть хоть бы отрывка из какого стихотворения Рысинского. И своим творчеством Ф. Рысинский был близок к современным ему авторитетам — польскому поэту и переводчику Р. Корсаку и польскому поэту-сатирику К. Венгерскому». Ирония, сарказм, подкрепленные переплетением белорусских, польских и латинских выражений, создавали непререкаемый авторитет автору. Вот несколько строк из стихотворения «Плач оставленного любимой»:

Яко ценцерук у лесе балбоча,
Так мае сэрца — да цябе сакоча!
Ні верашчака, кілбаса, салянка —
Ніц мі не міло — без цябе, каханка!
Рве се мэ сэрцэ — як тая атоса,
Кеды торгае пшэклентэ калеса!

Уместной представляется ссылка на известного литературного критика 1840—1850-х гг. Р. Подбереского, исследовавшего творчество и причины популярности Ф. Рысинского. В статье «Белоруссия и Ян Борщевский» («Критический взгляд на белорусскую литературу»), известной как вступительная к книге Я. Борщевского «Шляхтич Завальня, или Белоруссия в фантастических рассказах», он приводит «несколько примеров, хотя и в отрывках, из тех стихотворений, которые бытуют в устной передаче, но полностью никогда не могли быть напечатанными».

К примеру, просьба одной панночки, которая вымаливает мужа у своего патрона:

Хіба прашу я дажджу ці пагоды,
Плодных палёў ці дзяржаўнае згоды?
Што мне інтрыгі вайскоўцаў дасужых —
Мне трэба мужа!

Божа, ты ў працы вялікай шчыруеш —
Лёсам, зямлёй і народам кіруешь;
Слухай жа ўласнай жабрачкі прычыны —
Беднай дзяўчыны!

Пан над панамі, прашу я ў Пана:
Дай мне, каб хлопец, што мной пакаханы,
Быў маёй радасцю, шчасцем і краскай —
З Панскае ласкі!

Глянь мне ў сэрца, там шчырасць пануе,
Трэбую золатам, цноту шаную,
Спраў мне, каб быў маёй пекнасці панам —
Гожы й каханы!

Божа, даруй мне, што я гэтак смела
Ў тым прызнаюся, чаго б не хацела,
Калі ж ты добры, надай маім плянтам
Духу Інфлянтаў!*

Разгневанная панна дает такой ответ на непрошенные псалмы, написанные якобы от ее имени:

Што твае песні, псалміста каханы,
Свет падманеш, але толькі не Пана,
Хлопца не хочу, ні старца, ні франта,
Ні Інтрыганта!

Смела імя тваё згадваю, Божа,
Ты мне за гэта даруй, калі можаш,
Толькі падобна, што й іншыя плянты
Пруцца ў Інфлянты.**

Гэта ж здарэнне ў жыццёпіс запішам:
Моліцца дзесьці вялябны Францішак,
Нашы ж псалмы, каб часіну прыбавіць,
Дзядзечка правіць.

* Рай для невест с большим приданым и богатых женихов.

** Дядюшка (патрон), видимо, хотел выдать бедную не за молодого, а за богатого жениха (прим. Р. Подбереского. — *А.Р., Ю.Р.*).

А после этого возмущения панны следует моральное замечание относительно панночек вообще, уже не с хороших времен Рысинского:

Гэта некалі вершы дзяўчат забаўлялі,
А цяпер яны правілаў іншых спазналі;
Не цікавяць іх вершы, бо ведама кожнай,
Што на хлопцаў глядзець і без розуму можна.

Нарушэвіч* не ў модзе. Хто скажа прычыну?
І смяецца хлапец маладзенькі з дзяўчынай.
Іншы ж есць шакалад, пуза портэрам поўніць,
Быццам з Груберам** мудрым гаворыць на роўных.

Вот такая была философия жизни поэта (Ф. Рысинского. — *А.Р., Ю.Р.*), который не мечтал ни о богатстве, ни о должностях:

Пан Дамінік, ля цябе дзеля ладу
Я ў парожняй куросадні сяду,
Буду і сумным, як ты, і вясёлым,
Выйду ж адно на імшу да касцёла.
Пехам пайду, на парады забуду,
З добрага посуду есці не буду.
Замак пакіну, халупу збудую,
Хлебам сабачы катух наладую.
Свет твой былы не згадаю ніколі,
Колькі там д'яблавай дзеі і волі!
Скончу з даўгамі, унікну пашанаў,
Нават падаткі збіраць перастану.
Толькі тады жывучы здаволёна,
З родных загонаў скажу перад сконам:
«Што дудзе — не дбаю, былога не шкода,
лёс жа дурны...»

Произведения Ф.Рысинского были впервые напечатаны нашим земляком, поэтом А.Ф. Рыпинским в книге «Беларусь», изданной в Париже в 1840 г.

Наиболее известной личностью в литературной жизни Витебска первой трети XIX в. является И.А. Маньковский, не только родившийся на Витебщине, но и проживший здесь большую часть своей жизни. Не вдаваясь в детали биографии (а она столь интересна, что даже император Павел I согласился быть на его свадьбе сватом), отметим тот факт, что в 1801 г. И.А. Маньковский величайшим повелением назначается Витебским губернским прокурором (уместно заметить, что в связи со свадьбой по рескрипту императора Павла I И.А. Маньковский получил в пожизненное владение имение Буево в 12 верстах от Витебска. Через некоторое время писатель выкупит расположенную недалеко от него деревню Мазолово, переименует ее в имение Милое, с которым будет связана вся его дальнейшая жизнь, вплоть до его смерти в 1831 г.).

---

* Нарушевич Адам (1733—1796) — польский поэт, историк, переводчик. Уроженец Пинщины.

** Грубель Габриэль (1740—1805) — воспитанник Венской художественной Академии, преподавал в Полоцком иезуитском коллегиуме. Любил живопись, музыку, поэзию, механику.

Особое место в жизни и творчестве И.А. Маньковского занимает 1812 г. Он был одним из организаторов эвакуации государственного имущества в глубь России при подходе французов к Витебску, его сын Антон сражался с неприятелем в рядах добровольцев; жена испытала все ужасы французской оккупации. Возвратившись в оставленный французами Витебск, И.А. Маньковский, из-за отсутствия губернатора, возглавил работы по восстановлению жизни в опустошенных городе и губернии. В апреле 1813 г. статский советник и кавалер российских орденов И.А. Маньковский получает официальную должность вице-губернатора. В 1817 г. он выходит в отставку и поселяется в имении Милое. Годы жизни в Милом — это время раздумий писателя над проблемами экономической и культурной жизни края, это годы поисков и находок, это активное участие в культурной жизни губернского города.

Чем же известно имя И.А. Маньковского в белорусской литературе первой трети XIX в.? Во-первых, тем, что вот уже более 150 лет вокруг его имени идут научные споры: «Действительно ли И.А. Маньковский был автором белорусской «Энеиды» (как И.Котляревский на Украине)?» Доводов «за» и «против» достаточно много, одни более, другие менее убедительны. Но и та, и другая точки зрения имеют право на жизнь (за кем истина — это дело специальных исследований). К примеру, известный польский и белорусский литературный критик середины XIX в. Ромуальд Подбереский считает, что в пользу авторства И.А. Маньковского свидетельствуют: литературные способности И.А. Маньковского; хорошее знание автором жизни белорусских крестьян и, несомненно, белорусского языка; его демократическое мировоззрение, постоянное внимание к нуждам крестьян Витебской губернии и жителей города Витебска; патриотическая настроенность и четкая гражданская позиция (оценка войны 1812 г., зафиксированная в «Энеиде» и в публицистике И.А. Маньковского совпадают); заметная связь «Энеиды» с белорусскими рукописями.

Р.Подбереский однозначно считал, что И.А. Маньковский единственно заслуживал звания белорусского народного писателя, т.к. его «Энеида наизнанку» — это чисто народная белорусская поэма по духу и по форме и самое совершенное проявление грубоватого белорусского юмора, это «памятник духа, силы и самых чистых форм белорусских говоров». Против такой постановки вопроса решительно возражает известный белорусский литературовед Г.В. Киселев. Ссылаясь на местный колорит «Энеиды», ее топонимический и лингвистический анализ, он приходит к однозначному выводу — «Энеида» могла быть написана на Смоленщине и еще точнее — в ее северо-западной части — Духовщинском уезде.

Во-вторых, говоря об И.А. Маньковском, мы должны видеть в нем автора самобытных произведений связанных с описанием событий войны 1812 г. И.А. Маньковский не только изучал условия жизни, быта, традиций крестьян Витебской губернии, но размышлял над их совершенствованием.

Если обратиться к истории литературы, то можно увидеть, что первые литературные произведения о войне 1812 г. появятся лишь во второй половине XIX в. (таков традиционный подход). На самом же деле свидетельства о бесчинствах французов, учиненных ими погромах до российской общественности были донесены значительно раньше — уже в 1813 г. И сделал это наш земляк И.А. Маньковский, напечатав в петербургском журнале «Сын Отечества» известное «Письмо из Витебска»: «... 15 июля 1812 года, получив разрешение выехать, в начале последней под Витебском баталии, когда вокруг все дымилось и полыхало, когда глаза мои на протяжении трех дней подряд устали смотреть на ужасы войны, прокуренный пороховым дымом и еле живой от него, оглушенный выстрелами и зама-

занный кровью раненых, которых приносили на мою квартиру и которым я старался помочь — я оставил Витебск, благословив сына, который прискакал с бивуаков на минуту, чтобы получить его (шестнадцатилетний сын Антон, оставив привилегированный пажеский корпус, добровольно ушел на витебские редуты. — *А.Р., Ю.Р.*), расстался с ним, думал, что расстаюсь навек; простился с женой, которая осталась, чтобы по-матерински опекунствовать над сыном, в случае, если он будет ранен; оставил на волю судьбы дом, в городе и деревне и подался в Россию с сердцем, которое разрывалось от всего этого, и с душой, полной горечи, печали и жалю».

Донести реальную оценку состояния жизни в Витебске после французской оккупации до российского читателя было делом гражданским, значительным. Развенчивалась демократическая миссия Наполеона, цивилизованному миру представлялось истинное лицо его воинства: «Пылающие вокруг деревни и города. Улицы, устланные ранеными и мертвыми, поля, залитые кровью, покрытые многими тысячами трупов...» — такими жесткими, но объективными были впечатления И.А. Маньковского, сложившиеся у него от увиденного и пережитого в войне 1812 г.

Важным представляется и то, что И.А. Маньковский, восстанавливая разворованное хозяйство, решал хозяйственные, культурные и политические проблемы, исходя из своих жизненных принципов — демократизма, гуманизма, уважения к человеку-труженику: архивные материалы свидетельствуют, что И.А. Маньковский отменил жестокие наказания крестьян владелицей деревни Жарцы на Полотчине за их борьбу с французами.

В 1817 г. И.А. Маньковский в должности статского советника и кавалера многих российских орденов вышел в отставку. На протяжении 14 лет его имение Милое будет ему местом отдыха, труда, раздумий над совершенствованием государственного устройства.

В 1830 г. он принимает участие в Российском конкурсе, проводимом Вольным экономическим императорским обществом, на проект исправления крестьянских сельскохозяйственных строений. Как было оценено изыскание И.А. Маньковского, можем судить из официального объявления: первую (золотую) медаль не присуждать, серебряную медаль вручить действительному статскому советнику из Витебска Игнатию Маньковскому. Опубликованный в 1833 г. проект И.А. Маньковского звучит как завещание. Используя конкурс экономического общества, наш земляк делится с читателями России своими знаниями и наблюдениями о традициях и нравах витебских крестьян, предлагает реальные пути для их улучшения. К примеру, И.А. Маньковский активно выступает против варварской рубки витебских лесов (в губернии, по его мнению, есть богатые источники дешевого топлива). В опубликованном проекте он выступает против знахарства и колдовства, поддерживает необходимость сохранения местных танцевальных, свадебных обрядов, обряда витебской свадьбы. «Белорусские народные танцы, — отмечает И.А. Маньковский, — совсем не похожи на польские и имеют мало схожести с русскими плясками. В них движения очень резкие и быстрые...»

И.А. Маньковский — один из тех деятелей Просветительства, которые жили и творили в провинциальных городах Российской империи. Вместе с тем он один из тех белорусских дворян, которые уже в XIX в. в союзе белорусов и русских видели те давние корни, благодаря которым и существовало и развивалось русско-белорусское сообщество.

Вполне естественно, что такая активная личность как И.А. Маньковский, не мог не быть знаком с такой не менее интересной и значимой для культурной жизни Витебска первой трети XIX в. личностью, как И.И. Григорович.

Родился, вырос и получил первоначальное образование И.И. Григорович на Могилевской земле. И только в 1829 г. после нескольких лет работы в Гомеле под покровительством известного российского мецената М.Румянцева он переехал в Витебск. Всего два года И.И. Григорович прожил в Витебске, занимая должности учителя гимназии, цензора, ректора уездного и приходского училищ. Его исторические познания, сообщения на тему белорусской истории с интересом воспринимались в беседах с интеллигенцией, в городском вечернем клубе. В историю Витебска И.И. Григорович вошел не как организатор образования и витебский протоиерей, а главным образом как первый автор исторической хроники о Спасо-Евфросиньевском соборе в Полоцке («Известия о древнем храме Христа-Избавителя, построенном в XII веке преподобной Евфросиньей вблизи Полоцка»), как человек, целью жизни которого стало исследование истории культуры белорусского народа и в первую очередь роли языка в духовной жизни нации.

С 1831 г. И.И. Григорович жил в Петербурге, продолжая работу над «Белорусским архивом древних грамот», реализуя поставленную перед собой задачу донести до людей, что «язык каждого народа живет в родном его слове и сохраняется в памяти письменной». «Появление первой книжки Архива, — писал автор, — разрушило многие преграды и предвзятости, в крайнем случае, разъяснило истину еще новую в *здешнем крае* (выделено нами. — *А.Р., Ю.Р.*), истину того, что сбор древних документов имеет особенную цену для исследований истории языка». «Архив...» был первой самостоятельной публикацией письменных памятников по истории Беларуси и содержал тексты исторических документов, подлинники которых в ряде случаев не сохранились. В первую часть вошло 57 древних грамот, и сегодня в специальной литературе это издание признается образцовым для первой половины XIX в. Известный русский славист профессор Н.Григорович после выхода в свет этого издания метко заметил: «Акты Западной России» и «Белорусский архив древних грамот» — труды такого рода, что подобного им по достоинству у нас нет ничего до сих пор».

В 1835 г. И.И. Григорович написал предисловие и издал произведения белорусского просветителя-архиепископа Г.Конисского. На книгу обратил внимание А.С. Пушкин: «...И.Григорович, издав сочинения великого архиепископа Белоруссии, сделал обществу важную услугу». Приходится сожалеть, что И.И. Григоровичу не удалось осуществить свою мечту — издать «Словарь западнорусских (читай: белорусских. — *А.Р., Ю.Р.*) говоров», о котором он сам скромно сказал: «Словарь есть летопись языка, и в эту летопись должны быть внесены все факты, какие были и есть». Он умер в 1852 г. Свои рассуждения о жизни и творческой деятельности историка, археографа и краеведа И.И. Григоровича закончим краткой, но лаконичной надгробной эпитафией: «Мне кажется, что не напрасно прожил».

Не могло остаться незамеченным пребывание в Витебске, пусть и краткосрочное, в сентябре 1819 г. такого известного славяноведа, зачинателя белорусской, польской, русской и украинской филологии, фольклористики, этнографии и диалектологии, как З.Я. Доленго-Ходаковский (1784—1827). Он был первым, кто исследовал городищи вокруг Витебска, записывал в его пригородах и близлежащих территориях (например, в Старом Селе) фольклор, местные диалекты и обряды. Сообщения З.Я. Доленго-Ходаковского вызывали интерес и имели успех не только у любителей литературы и народного творчества Витебщины, но и в научных кругах российской общественности.

Перед тем, как перейти к анализу творчества авторов 1830—1840-х гг., сделаем следующее отступление: значительная часть писателей и поэтов, имевших отношение к Витебску на этом временном отрезке, были воспитаны на польских культур-

ных традициях шляхетской интеллигенции. Как правило, они учились в иезуитских гимназиях или коллегиумах. В то же время, ощущая изменения в политической и духовной ситуации на Беларуси, они искали новые формы общения с читателем, используя в своем творчестве полилингвизм. По сути, появляется новый тип литератора, принадлежащего одновременно и белорусской, и польской культурам. Все они были романтиками или, вернее, принадлежали к школе раннего белорусского романтизма. Хотя для того, чтобы назвать их белорусскими национальными писателями, не всегда есть достаточные основания. Тем не менее их творчество — это один из краеугольных камней формирования белорусской национальной литературы.

Однако обратимся к их жизни, взглядам, произведениям. Рассмотрим, к примеру, творчество поэта, прозаика и драматурга Г.Ф. Мартинкевича и фольклориста и писателя В.В. Реута. Героним Мартинкевич всю свою жизнь, независимо от того, находился он на государственной службе или был в отставке, был связан с Витебском: родился в 1816 г. в деревне Тулово в трех верстах от Витебска, учился в Витебском базилианском училище, затем в Витебской гимназии. С 1835 г. был студентом юридического факультета Московского университета. Затем служил в Витебском губернском управлении, губернском дворянском собрании. Умер Г.Ф. Мартинкевич в 1864 г. Биографические сведения о нем достаточно скупы. Однако их неожиданно расширяют и дополняют сведения, содержащиеся в поэтических сборниках самого Мартинкевича. Во многих произведениях указаны место и время их написания. К примеру, в первом сборнике «Поэзия», вышедшем в Вильно в 1845 г., есть стихи, написанные в 1839—40 гг. не только в Витебске, но и в Вильно, Риге, Тарту, Рязани, Москве. Ответа на вопрос, что вело поэта в эти города, мы пока не имеем.

В памяти современников Г.Ф. Мартинкевич остался как прогрессивный провинциальный литератор, активный участник литературно-культурной жизни губернского города. Известно, что он поддерживал дружеские отношения со своим земляком и ровесником поэтом и революционером А.И. Вериго-Доревским (посвятил ему и его брату Семену стихотворение «Закат солнца», написанное в 1843 г.), участвовал в организации в Витебске публичного читального зала, впоследствии ставшего первой в Витебске публичной библиотекой.

Свою литературную деятельность Г.Ф. Мартинкевич начал в 1830-е гг., когда его поэтические произведения появились на страницах журнала «Rubon» («Рубон») и в других периодических изданиях. В 1845 г. виленский издатель Ю.Завадский издал сборник польскоязычных поэтических произведений Мартинкевича «Поэзия» общим тиражом около 500 экземпляров. В 1848 г. в Вильно была издана еще одна книга «Поэзия», содержание которой составили произведения нашего земляка — драма «Время над Двиной» и поэма «Первое падение человека». Наконец, его третья книга издается в 1858 г. В отличие от первых двух, более систематизированных и логически завершенных, эта книга под названием «Произведения, написанные между прочим. Случайные произведения» представляет пестрое в содержательном отношении сочинение. Здесь и стихотворные произведения, и сатирические послания, и отрывки из неопубликованных пьес и рассказов. Кстати, предложенная для включения в сборник драма «Путешествующий» почему-то не была опубликована.

Г.Ф. Мартинкевич переводил на польский язык белорусские песни, стихотворения М.Ю. Лермонтова. Кстати, его стихотворение «Апрель на Беларуси в 1839 году» включено в антологию польской поэзии XIX в. Исследователи считают, что в этом стихотворении ощущается влияние польского революционера Ш. Канарского.

В биобиблиографическом словаре «Белорусские писатели» о Г.Ф. Мартинкевиче можно прочесть, что он является прогрессивным, но в то же время «провинциальным литератором». Вот рассуждения по этому поводу (а мы их разделяем полностью) известного белорусского литературоведа В.И. Мархеля: «Во-первых, — пишет он, — сочетание не очень удачное и не очень сочетаемое. Во-вторых, провинциальный в отношении к кому или в сравнении с кем? Если Геронима Мартинкевича принимать за польского поэта, то он, известно, провинциал, как автор из белорусско-витебского региона, а если он один из белорусских писателей, то в середине XIX века они группировались главным образом в трех центрах — Вильно, Минск, Витебск. Однако, принимая во внимание то, что Вильно считалось неофициальной столицей так называемого Северо-Западного края, то почему тогда не провинциальные остальные писатели Витебщины? А может, в случае Геронима Мартинкевича Витебск был соотнесен с культурными центрами Российской империи — Москвой и Петербургом. Но это уже была бы русская литература...» И далее: «Геронима Мартинкевича можно было бы признать «провинциальным литератором» в том случае, если бы его творчество находилось вне литературного процесса, в котором возрожденческие тенденции складывались в тенденцию обращения польскоязычных авторов местного (виленско-гродненского, минского и витебского) происхождения к белорусскому художественному слову. А поскольку произведения Г.Ф. Мартинкевича были результатом этого процесса, явлением, которое обуславливалось особенностями его развития и само их обуславливало, то вопрос о Мартинкевичевой провинциальности становится вопросом провинциальности всей белорусской литературы. Однако это никак с ней не соотносится, ибо она не была придатком какой-то иной литературы и решала прежде всего духовно-культурные задачи своего общества, отвечала на вопросы, заданные жизнью униженного народа и политико-историческим состоянием родины».

По-разному воспринимаются литературные творения Г.Ф. Мартинкевича, ведь в них тесно переплетаются сентиментализм и романтизм, с одной стороны, правдивость в отражении жизни и прагматизм ее оценок, с другой. Однако, соотнося свои стремления с реальностью, он не заострял внимания на социальной проблематике, а переносился в сферу христианской морали, стремился такие человеческие ценности, как дружба и товарищество, привести в соответствие с собой, согласовать со своим «Я» (В.И. Мархель). Г.Ф. Мартинкевич, как это ни парадоксально для своего времени, критически относился к русскому чиновничеству, давал ему сатирические характеристики и через такие литературно-критические оценки бытия высказывался за лучшую жизнь белорусов. Понимая ее как объективную реальность, Г.Ф. Мартинкевич постепенно в своем творчестве отказывается от польского языка и отдает предпочтение языку своих земляков, также как и родному краю, родным местам, где родился и рос. Тема памяти о родных местах, близких людях едва ли не главная в творчестве Мартинкевича. Особенно она заметна в произведениях, написанных вдали от Родины, где «пенится Двина от лебединых крыльев» и где «поет надежда», где «деревья верхушками достают неба» и куда «стремятся душа и мысль» поэта. И хотя особого смысла жизни в условиях несправедливого российского общества он не видел, тем не менее поэт уверен, что «зло, которое нас гнетет, временное». Сомневаясь в современных ему ценностях, поэт не вдавался в пессимизм, он верил в лучшую жизнь, в свою способность не соступить с выбранного им самим пути («Пение пилигрима»), призывал своего младшего товарища с честью пройти путь пилигрима на земле («К молодому пилигриму»). Сборник, составленный Г.Ф. Мартинкевичем из далеко «не случайных произведений», А.И. Вериго-Доревский считал книгой, «помеченной честным и



Т.Г.Лада-Заблоцкий.

благородным стремлением». Свидетельствуют, что в конце 1850-х гг. Мартинкевич написал на белорусском языке комедию «Оказия при полковничьих женах», которая будто бы была поставлена в Витебске в 1862 г. братьями Доревскими на любительской сцене. Считают, что именно этот текст находится в Центральном государственном архиве литературы и искусства Республики Беларусь. К сожалению, в Витебском музее подлинных творений Г.Ф. Мартинкевича не имеется. Известный белорусский писатель и историк А.К. Ельский называл Г.Ф. Мартинкевича «Стихотворцем белорусским».

Семь лет (1827—1834) прожил в Витебске еще один представитель белорусской литературы первой половины XIX века В.В. Реут (1812 — не позднее 1883). Главным занятием в сфере культуры для В.В. Реута в эти годы было собирательство, систематизация и обработка устного народного творчества. Собранные материалы впоследствии составят основу стихотворной повести «Жена» (перевод на русский язык осуществил Л. Мей), изданной в 1844 г. После отъезда из Витебска В.В. Реут опубликует свои исследования в периодических изданиях «Niezabudka» («Незабудка»), «Rocznik literacki» («Литературный ежегодник»), «Rubon» («Рубон»). Круг интересов автора в литературе и публицистике был достаточно широк — от отражения жизни и быта крестьян до усовершенствования экономической жизни в Беларуси (например, развития промышленности), от свободомыслия в рассуждениях и до демонстрации своих симпатий борьбе героического болгарского народа против турок (поэма «Мечтатель», 1849). В «Рубоне» (№189, 1843) он напечатал «Белорусские гминные песни», первая часть которых была представлена в виде оригинального белорусского фольклора, а вторая — в переводе на польский язык. В примечаниях к белорусским песням поэт писал, что они могут звучать не только в поле, но и в гостиных и салонах, что язык их чист и мелодичен. В этом же журнале В.В. Реут выступил и как автор статьи с предложениями об улучшении сельского хозяйства на Подвинье, высказался за улучшение севооборота, описал этнический состав населения, его жилище, одежду и т.п. В.В. Реут впоследствии за связь с А.И. Вериго-Доревским (он оставил свою запись в известном «Альбоме») подвергся надзору полиции. О последних годах жизни В.В. Реута сведений не сохранилось.

Однако наиболее известной личностью в литературной жизни Витебска 1830—1840-х гг. является поэт, переводчик, публицист Т.Г. Лада-Заблоцкий (писал на белорусском, русском и польском языках). Родился Т.Г. Лада-Заблоцкий на Сенненщине, в деревне Лусиновичи, в шляхетской семье. В 1818 г. родители отдали его на учебу в Витебское базилианское училище. В его юношеской автобиографии «Краткая биография моей жизни» читаем о его литературных склонностях, которые проявились уже в детском возрасте: «... в эпиграммах, которыми вооружился я, будучи еще в первом классе, против некоторых преследовавших меня сотоварищей».

Юношеская автобиография Лады-Заблоцкого тоном своих записей и стилем изложения говорит сегодняшнему читателю, что это «в определенной степени литературное произведение мемуарного характера, рассказывающее о типичной судьбе юноши, близкого своим социальным положением к разночинцам».

Из-за семейных неурядиц Т.Г. Лада-Заблоцкий в 1827 г. оставил учебу, не окончив последнего класса. Правда, в 1830 г. он вернулся в училище, закончил

его и на протяжении года занимался в Витебской гимназии. В ученические годы писал свои произведения на русском языке.

Ранние поэтические пробы Тадеуша заметил и высоко оценил куратор белорусского учебного округа Г.И. Карташевский. В письме к министру народного образования, характеризуя Т.Г. Ладу-Заблоцкого, Карташевский писал: «...Я читал разные сочиненные им на русском языке отрывки стихами и прозой, кои показывают в нем хорошие дарования...». Ходатайство Карташевского было высочайше удовлетворено и с 1831 г. Т.Г. Лада-Заблоцкий за счет средств Витебской гимназии становится студентом Московского университета (с обязательством после окончания университета отработать 6 лет учителем в Беларуси).

В университете наш земляк близко сошелся с В.Г. Белинским и прогрессивным педагогом и писателем М.Б. Чистяковым, стал активным участником «Литературного общества 11-го номера» («номером» называлась комната, в которой жил Белинский), в котором собирались студенты, исповедующие идеи свободы и патриотизма. С помощью В.Г. Белинского Т.Г. Лада-Заблоцкий сблизился с наиболее радикальными кругами московского общества, познакомился со многими студентами и преподавателями университета. Впоследствии наш земляк сам становится организатором тайного литературного общества, целью которого было расширение в молодежной среде идей вольнодумства и патриотизма. Вот строки из одного из стихотворений Лады-Заблоцкого, написанного в 1832 г.:

Пекла для нас царскі трон,
Сёння сядзіць на ім чорт,
Ён стоіць шыбеніцы
Помста, брацця, ці смерць!

Свои стихотворения — призывы антисамодержавного содержания молодой поэт тайно направлял на родину — на Витебщину, Могилевщину, где их читали воспитанники гимназий.

А.И. Герцен, который учился вместе с Заблоцким, тепло вспоминает о нем: «Присланный на казенный счет, не по своей воле, его назначили на наш курс; мы познакомились с ним; он вел себя скромно и горестно; никогда мы не слышали от него ни одного резкого слова; но никогда не слышали и ни одного слабого. Однажды утром его не было на лекциях, назавтра также не было. Мы стали расспрашивать; студенты, обучающиеся за государственный счет, сказали нам по секрету, что за ним приходили ночью, что его позвали в правление [университета], потом появились какие-то люди за его бумагами и записями и не разрешили об этом говорить. Так и окончилась, мы никогда не слышали ничего о судьбе этого несчастного молодого человека».

Здесь уместно вспомнить имя поэта Р.Г. Шепелевича (1800—1846), преподавателя Витебской гимназии, уволенного из нее в 1834 г. в связи с делом Т.Г. Лады-Заблоцкого. Р.Г. Шепелевич принадлежал к группе писателей и поэтов 1830—1860-х гг., которые одинаково владели как русским, так и польским языками, интересовались народным творчеством, изучали его. Свои поэтические произведения (серия стихотворений в романтически-балладном стиле «Мальвина») Р.Г. Шепелевич печатал в журнале «Альманах муз», а прозаические — в журнале «Вестник Европы». Стихи и проза, написанные на польском языке, были напечатаны в ежегоднике «Niezabudka» («Незабудка»), основанном в Петербурге уроженцем Витебщины Я. Борщевским. В 1843 г. отдельной книжкой была издана драма «Психея»,

произведение совершенное по форме и языку. О поэтической зрелости поэта свидетельствует и его последняя поэма «Сумасшедшая» (правда, была издана лишь небольшая ее часть).

В конце 1832 г. в Витебске началось следствие по политическому делу «О песне возмутительного содержания...». Было установлено, что текст антицарской песни, ставшей известной воспитаннику Витебской гимназии М. Гирш-Браму, преподавателю гимназии Шепелевичу и дворянину Михайловскому, поступил в Витебск от студента Московского университета Т.Г. Лады-Заблоцкого. 29 июня 1833 г. он был арестован и исключен из университета. Возвратившись на родину, Т.Г. Лада-Заблоцкий некоторое время жил на Витебщине. Однако вскоре был снова арестован, а следственную комиссию по его делу возглавил витебский гражданский губернатор Шредер. В конце 1833 г. дело было завершено. В 1835 г. состоялся суд, решение которого было утверждено государственным советом только через два года. Т.Г. Лада-Заблоцкий по личному распоряжению Николая I был отправлен в ссылку — сначала в Таганрог, а затем рядовым «в кавказский корпус».

Здесь наш земляк продолжает свои литературные занятия, знакомясь с грузинскими поэтами М. Бараташвили, Б. Туманишвили и Г. Эристави, русскими поэтами А.И. Одоевским и Я.П. Полонским, азербайджанскими просветителями М.Ф. Ахундовым и А. Бакихановым. Среди его друзей — А.С. Грибоедов, А.А. Бестужев-Марлинский. В.К. Кюхельбекер. В основе дружеских отношений Лады-Заблоцкого со своими кавказскими покровителями лежат (что очень важно!) творческие связи. А. Бакиханов, к примеру, убедил его в возможности перевода с персидского на русский язык его фундаментальной работы «История восточной части Закавказского края», Б. Туманишвили представил Заблоцкому свои материалы для написания очерка о грузинской литературе. М. Бараташвили способствовал вхождению нашего земляка в литературные круги Тифлиса (есть свидетельства, что во время проживания в Тифлисе Т. Лада-Заблоцкий поддерживал связи почти с 40 литераторами, в том числе писавшими и на польском языке).

Творчество поэта кавказского периода пронизано своеобразным дуализмом — поэтическим осмыслением окружающей его жизни и мечтами о родине, близких и родных местах, природе Беларуси, обычаях и нравах, друзьях, товарищах. Вот несколько строф из стихотворения «Утро в горах», написанного 22 июля 1842 г. во Владикавказе (в переводе с польского языка витебского поэта Анатолия Конапелько):

...Я люблю твае песні, край мой гасцінны,
Ды чамусьці тужліва прашу я з вятрыстых дарог:
— Божа, дай хоць на міг зноў убачыць Айчыну,
Бацькоускі радзімы парог.

Там, у прысадах Падворыцы, Мосара, Асаўца,
Пажыву я хоць трохі у свеце казачных чараў —
Паклікалі удалеч сваю малайца
Прасторы прыгожыя родных абшараў.

Там, на зелёным улонні палёў і лугоў,
Успомню я першыя сны пра каханне,
Як ля пяшчаных рачных берагоў
Ноччу купальскай сустрэлі світанне.

Марнымі мары юнацтва былі.
Марыў, каханне віхурай закружыць,
Толькі у розных куточках зямлі
Мяне сустракалі шыпы, а не ружы.

Цяпер жа ў краіне чароўнай жыву.
Тут сэрцы з любоўю адкрытыя насцеж.
— Божа, сівую схілю галаву,
Дай жа пабачыць далёкае шчасце.

И строки из стихотворения «На смерть Феликса Ордынского...», погибшего в кавказских битвах:

Далёка-далёка ад роднай зямлі,
Там, дзе ветры над Казбекам кружляюць,
Хаваюць таварыша ў цяню далін,
У магілцы глыбокай хаваюць.

Апошняй пашаны аддаць не змаглі.
Не грымелі салюты, музыкі не йгралі.
Па жменьцы чужой са слязою зямлі
Мы асцярожна ў магілу кідалі.

Не стала цябе ў смяротным баі.
Загінуў, як рыцар, харобра і мужна.
Плачуць даліны, маўчаць салаў'і,
А ў сэрцы маім неспакойна і сцюжна.

... Спі, мой таварш! Не спыніцца час,
Хоць у жыцці — гэта толькі імгненне.
Помнікам будзе скалісты Каўказ.
З надпісам строгім — жыццё і сумленне.

О душевном состоянии «ссыльного вольнодумца» можно судить по диалогизированному стихотворению «Тучки», своеобразному продолжению «Тучек» М.Ю. Лермонтова, талантливом развитии лермонтовских мотивов одиночества и скорби. В 1846 г. Т. Ладе-Заблоцкому, благодаря стараниям царского наместника на Кавказе князя М.С. Воронцова, удалось избавиться от солдатской службы и поступить на службу управляющим Кульпинскими соляными промыслами в Грузии. Однако проработал он в этой должности не долго. В 1847 г. Лада-Заблоцкий заболел холерой, от которой и умер в возрасте 36 лет.

Свои поэтические произведения Т. Лада-Заблоцкий публиковал в различных периодических изданиях, а в 1845 г. с помощью известного литературного критика Р.Подбереского (человека, в отношениях с Лада-Заблоцким не совсем честного) издал первый авторский сборник «Poezje» («Поэзия», Петербург), в который были включены как собственные произведения, так и переводы английских, французских, латинских, грузинских, румынских, украинских авторов. В 1845 г. в Париже в переводе на французский язык издан сборник украинских народных песен в авторской редакции поэта, в 1885 г. в Варшаве — анонимный сборник поэзии «Фантазия».

Главная тема поэзии Т. Лады-Заблоцкого — скорбь о Родине, родной Витебщине, восславление ее людей и природы, исторического прошлого. Как представитель романтической школы, Лада-Заблоцкий не воспринимал окружающую его действительность как реальную, а стремился уйти от ее дисгармонии в сферу утопических идеалов добра и совершенства, в аллегорической форме призывал к борьбе с самодержавием. Для нас особый интерес представляют произведения, в идеализированной форме воспроизводящие события и места, связанные с биографией поэта, его юношескими годами жизни. В первую очередь это поэма «Окрестности Витебска», баллада «Ляшка», стихотворения «К Двине», «К Лучесе», «Должанское озеро», «Вилия» и другие. Немало произведений Т. Лада-Заблоцкий посвятил Кавказу («Алазанская долина», «К березке в горах Кавказа»). В рукописи сохранились «Материалы к истории славянской цивилизации и литературы» и «Взгляды на историю грузинской литературы». «Всеобщая энциклопедия» С. Аргельбрандта, давая оценку творчества Т. Лады-Заблоцкого, отмечала в 1868 г., что он «отличался поэтическим талантом, выделяясь среди поэтов так называемой белорусской школы».

Р.Подбереский считал, что литературному (в первую очередь стихотворному) творчеству Лада-Заблоцкий учился «на образцах европейской поэзии» и при этом уточнил, что «талант его, воспитанный на Байроне, Шиллере и Муре, меланхолическом Муре — барде убогой Ирландии, которого, кажется, прежде всего себя избрал, ибо наиболее соответствовал его переполненной горечью души, и которому следовал в стольких элегиях, естественно вынудил принять характер европейской поэзии». Думается, прав В.И. Мархель, считающий, что Т.Г. Лада-Заблоцкий характер европейской поэзии не воспринимал прямолинейно, «а версификационная преемственность и авторское мировосприятие выступали в его творчестве в диалектическом взаимодействии, формирующем оригинально-художественное проявление белорусского архетипа через польскоязычную поэзию».

Влияние европейской литературы на творчество Лады-Заблоцкого особенно заметно в поэме «Окрестности Витебска». Здесь сплетаются воедино образы древности и мифологические элементы; поэтические мотивы известного поэта эпохи Возрождения Яна Кохановского и юношеские мечты-воспоминания, романтическое и сентиментальное начало. Эту поэму Т.Г. Лада-Заблоцкий взял с собой в ссылку, а затем включил ее в книгу «Poezje». Современному читателю эта поэма известна в переводе белорусского переводчика Петра Бителя, сохранившего для нас все прелести стиха, мотивов, мыслей Лады-Заблоцкого. В заключение рассуждений о творчестве Т.Г. Лады-Заблоцкого приведем строки из поэмы «Окрестности Витебска» (1837—1839):

... О срэбная Дзвіна! Праз гай цячэш халодны.
Як снег растопіць сонечны прамень лагодны,
Вясна на берагах тваіх найлепш квітнее
І ўся сваёй чароўнасцю вакол яснее.
О як жа я любіў дзіцём у час калішні
Гуляць сярод тваіх лугоў, лясоў зацішных
І слухаць хвалі шум, нібыта песню няні...

...Узыдзем на гару, уладарку наваколля (замкавая гара. — *А.Р., Ю.Р.*)
Дзе сумны цень кладуць высокія таполі,
Яна ўжо зарастае, а калісці, узняты,
На гэтым месцы замак быў багаты;
Бацькі йшчэ бачылі яго руіны,
А нам ледзь засталіся слёзныя ўспаміны.

Калісьці ў гэтым месцы ў час вайны крывавай
Літва і Русь былі адбітыя са славай.
Альгерд, тут перажыўны ўпадкі й перамогі,
Прыгожай Марыянне меч паклаў падногі...

Не раз з Гарацыем у руках або Віргіліем
Я слухаў тут, як хвалі Віцьбы гаманілі,
І вельмі часта мне тут дзед сівагаловы
Апавядаў пра рыцараў вандроўных слаўных,
Пра чараўніц і пра герояў старадаўніх...

О Беларусь! зноў ты ўспамінаў будзіш рої!
Ах, дзе ж цяпер твае даўнейшыя героі,
Што некалі вялі адважна ў бітву роты?
І дзе твае вялікай славы вайдалоты,
Што ўмелі дабываць па арфе тыя ноты,
Якія гартавалі сэрцы патрыётаў?..

А вось і развітання час настаў кароткі —
Уздыме бура ветразь кінутае лодкі.
І гоніць яе ўдалеч мутнаю вадою...
Пярун б'е нада мной, вір пеніць пада мною,
Сляза апошняя мне зрошвае павекі...
О краю Віцебскі! Бывай навекі!

Современные исследователи считают, что на поэтическое творчество Т.Г. Лады-Заблоцкого значительное влияние оказала поэзия А. Мицкевича и особенно его «Крымские сонеты». Небезосновательны выводы о связях поэзии Т.Г. Лады-Заблоцкого с произведениями М.Ю. Лермонтова, А.С. Пушкина, А.А. Бестужева-Марлинского.

Изучение материалов, связанных с жизнью и творчеством Т.Г. Лады-Заблоцкого приводит к двум неожиданным и даже противоположным выводам. Первый, как ни странно, но почему-то белорусская литературная критика, белорусское литературоведение с непонятной осторожностью (может быть, потому что он жил в царской России и писал на польском языке?) занимаются детальным, всесторонним и комплексным изучением творчества уроженца и воспитанника Витебщины. А ведь это был первый белорусский поэт и переводчик (правда, сформировавшийся в условиях иезуитского учебного заведения), столь активно заявивший о себе в славянской культуре 1840-х гг. И хотя он никогда не жил в Польше (Сенно-Витебск-Москва-Витебск-Кавказ), тем не менее это не мешает польским литературоведом называть его «польским кавказским поэтом», участником польского освободительного движения (А. Ходубский) и т.п. И второй. Творческая деятельность Т.Г. Лады-Заблоцкого — это первый и уникальный для середины XIX в. пример интернационального сотрудничества представителя белорусской литературы (пусть и в ее польскоязычном варианте) с иноязычными литературами Европы, Кавказа, России. Может быть, и идет с тех далеких времен стремление белорусских литераторов к открытости, к взаимовлиянию, налаживанию постоянных творческих связей. Как нам кажется, эти доводы как раз и говорят в пользу зрелости белорусской литературы, глубоких истоков ее интернационального характера.

И еще об одном явлении в художественной культуре Витебска 1830—1850-х гг. — участии в ее развитии и влиянии на нее деятелей российского искусства. «...Народ

издревне нам родной», — так сказал А.С. Пушкин о белорусах в 1836 г. в рецензии на произведения писателя и церковно-политического деятеля митрополита Г. Конисского в первой книге журнала «Современник». И появились эти слова, как сейчас установлено, не просто как литературный прием или опыт исторических измышлений, а как выражение личностных впечатлений, как дань великого поэта народу, радушно и приветливо принимавшего его в разные годы.

«Славянские ль ручьи сольются в русском море? Оно ль иссякнет? — вот вопрос». Нет, пусть современный читатель не думает, что имя великого русского поэта нами используется для некоей надуманной претенциозности работы — вот, мол, какова литературная жизнь Витебска 1830-х гг., что даже сам Пушкин участвовал в ней. Хотя и такая постановка проблемы не была бы надуманной. Уже в 1824 г. передовые круги витебской интеллигенции и, в первую очередь любители словесного творчества, могли познакомиться с первыми главами знаменитого «Евгения Онегина». Подтверждение тому — строки из письма друга Пушкина по лицею Антона Дельвига, гостившего у родных в Витебске, в адрес поэта в Михайловское: «Онегин твой у меня, читаю его и перечитываю и горю нетерпением читать продолжение его, которое должно быть, судя по первой главе, любопытнее и любопытнее». А вот как описывает эту ситуацию известный витебский поэт и исследователь пребывания А.С. Пушкина на Витебщине Д.Симанович в очерке «Подорожная Александра Пушкина»: «Старший Дельвиг покосился на плачущую жену и грустную дочь, обнял сына и, похлопывая его по плечу, напомнил в который раз:

— Кланяйся Александру! Да скажи, что и в Витебске его любят и почитают. Вот Антонида не даст соврать: и офицеры, как гимназистки, ждут новых стихов».

Конечно, конкретных свидетельств по этой проблеме мало. Но и приведенные нами факты говорят, что творения великого поэта в захудалом губернском городке Беларуси знали, их почитали, их ждали. И неудивительно. Ведь жизненные дороги Александра Сергеевича дважды проводили и его через Витебск. В первом белорусском маршруте в мае 1820 г. на пути поэта в Екатеринославль (ныне Днепропетровск) к генералу Инзову значится Витебщина: Полоцк, Витебск, Бабиновичи, Орша и далее на юг... И, конечно, трудно сомневаться в том, чтобы, проезжая через Витебск, Пушкин не заглянул к служившему там отцу его друга Антона Дельвига (можно ведь предположить, что, прощаясь с Антоном в Царском Селе 6 мая 1820 г. он получил такое поручение). По дороге из Витебска поэт завернул в деревню Колпино, желая навестить хозяина тамошнего имения И.С. Деспота-Зеновича. Не застав его дома, А.С. Пушкин оставил записку, в которой сердечно благодарил Игнатия Семеновича за гостеприимство, оказанное ему ключницей имения, и выразил искреннее сожаление, что ему не удалось познакомиться с почтенным хозяином.

В августе 1824 г. пушкинская дорога снова шла через Витебск. Записей о впечатлениях А.С. Пушкина, к сожалению, не сохранилось. Но ведь можно предположить, что перед длительной дорогой он некоторое время отдыхал в Витебске. А для впечатлительной личности и этого было достаточно, чтобы высказать свое отношение к древнему городу. О внимании великого Пушкина к нашему городу свидетельствует и следующий факт: известный пушкинист М.Я. Тявловский в своей «Летописи жизни о творчестве А.С. Пушкина» пишет, что наш Витебск в его работах, письмах и трудах упоминается 10 раз. К примеру, в автографах к ненаписанной поэме «Мстиславль» была такая строчка: «Изяслав, сын Рогнеды, в Витебской губернии основал город Изяславль». В «Истории Петра» Витебск снова отмечен среди иных белорусских городов. Вызывает интерес и то, что история с витеб-

ским бунтарем Островским стала толчком к написанию А.С. Пушкиным повести «Дубровский» (хотя в ней изменены образ и место действия: вместо Подвинья — Поволжье и т.п.).

Заметим и то, что Витебск посетили (пусть и проездом) в декабре 1828 г. Н.В. Гоголь, а в 1834 и 1847 г. Т.Г. Шевченко.

Вторая половина 1840-х — конец 1860-х гг. в литературную жизнь Витебска вводит имена К.В. Вереницына (1834—1904), Н. Анимеле (даты рождения и смерти неизвестны). К.А. Говорского (1821—1871), А.И. Вериго-Доревского (1816—1884), Э.Ф. Вуля (1835—1880-е гг.), Н.Я. Никифоровского (1845—1910), А.Ф. Рыпинского (около 1811—1886). Вклад каждого из них в развитие художественной культуры Витебска и Витебщины различен, так же как разнятся по времени сроки их пребывания в городе и степень владения тем или иным видом литературного, публицистического или научно-исследовательского творчества.

О К.В. Вереницыне, например, можно сказать, что напрямую его годы жизни связаны с Витебском лишь в период 1845—1852 гг., когда он в течение семи лет был учащимся Витебской губернской гимназии. Но его богатая общая и фундаментальная профессиональная подготовка (в 1852—1854 гг. учился в Петербургской медико-хирургической академии, а в 1859 г. окончил Гори-Горецкий земледельческий институт по специальности «агрономия», защитив диссертацию «О белорусском хозяйстве»); его долгие годы жизни в Петербурге (более 20 лет), работа в высоких государственных учреждениях и общение с активными деятелями русской культуры (много лет жил в доме № 13 по Поварскому заулку, в котором в разное время жили Н.Г. Чернышевский, Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев); наконец, его знакомство и дружба с такими витебскими литераторами, как Э.Ф. Вуль и А.Ф. Рыпинский являются серьезным подтверждением в пользу высказываемого в последние годы в белорусском литературоведении предположения, что именно на Витебщине (в Городке) К.В. Вереницыным было создано такое уникальное литературное произведение (более 100 лет считавшееся анонимным), как поэма «Тарас на Парнасе».

Более глубокое изучение биографии К.В. Вереницына дает все больше свидетельств в пользу такого предположения. Ведь действительно, Вереницын хорошо знал жизнь простых людей на Витебщине: он родился в деревне Островляны Витебского уезда в семье крепостного и лишь впоследствии получил «вольную». Работая управляющим частного имения, К.В. Вереницын также имел богатые возможности для познания крестьянского быта, традиций и обычаев, сочного простонародного языка. Большие возможности для изучения народного быта представила и более чем пятилетняя работа К.В. Вереницына учителем географии и природоведения в Молодечненской учительской семинарии.

Белорусский литературовед Г.В. Киселев, изучая творческое наследие еще одного уроженца Витебщины — А.Ф. Рыпинского, установил, что в рукописных тетрадях последнего «с фольклорными и литературными произведениями, бытовавшими в XIX веке на Витебщине, Вереницыну приписываются поэмы «Тарас на Парнасе» (текст с пометкой: 1855, 15 апреля, Городок) и «Два дьявола» (помечено: 4.1860, Москва). Язык и реалии свидетельствуют о несомненной связи «Двух дьяволов» с Витебском (вот строки из поэмы: Тут два д'яўлы схамянулiсь, // Верць туды-сюды хвастом; // I з разгону апынулiсь // Пад Задунайскiм мастом (мост в Витебске. — *А.Р., Ю.Р.*) и принадлежности обеих поэм одному автору. Вереницын в самом деле мог быть автором, как способный разночинец, выходец из народа, которому удалось получить образование».

В документах студента Гори-Горецкого института К.В. Вереницына содержались материалы, подводившие Г.В. Киселева к установлению авторства «Тараса на Парнасе». И только после ознакомления с материалами профессора М.Н. Пиотуховича «Рукописи А. Рыпинского», где содержится следующая запись: «Константин Вереницын 1855, 15 апреля, Городок», стало возможным окончательно высказаться в пользу авторства К.В. Вереницына. Воссоздавая на протяжении многих лет биографию малоизвестного автора, Г.В. Киселев совершил своеобразный поступок: более чем через столетия после написания произведения устанавливается его автор.

На самаго Кузьму-Дзям'яна
Пайшоў я ў пушчу паміж мхоў... —

так говорит в литературном произведении лесник Тарас о времени своего путешествия. Отмечают в народе праздник Кузьмы и Демьяна (праздник кузнецов) именно 14 ноября. Краевед из г. Городка Л.Горовой пишет и о таком любопытном факте, имеющем, на наш взляд, прямое отношение к поэме. Деревня Путевище, в которой жил литературный персонаж, в двух километрах от деревни Пестуница — центра былой Пестуницкой сельской общины. К этой же общине принадлежала и деревня Сквирь, в которой жил дед Г.В. Киселева Николай Дмитроченко.

Г.В. Киселев пишет: «Для его (К.В. Вериницына. — *А.Р., Ю.Р.*) жизнеописания характерно то, что и для самой поэмы — синтез, слияние белорусской народной стихии с русской книжной культурой. Это талантливый человек из народа, которому несмотря на все трудности удалось получить образование. Выходец из низших слоев обездоленного крестьянства, бывший крепостной, хорошо знал душу, язык, быт народа».

«Тарасу на Парнасе» посвящен не один десяток публикаций. Не ставя целью их анализ, ограничимся лишь одной — предисловием «Проба пера», написанного Е.Р. Романовым к витебскому изданию поэмы в 1896 г.*:

«... Уже годов боли як сорок белоруськая байка ета стала усим вядома у трох губернях: Могилевськой, Витебськой и Миньской, — и старому, як тэй кажеть, и малому, и пану, и простому, и письменному, и тёмному. И до того, брахнийки (браточки. — *А.Р., Ю.Р.*), дойшло, што «тараса» — усё ровно, як «Сон Богородицы», — найдеш уво усякой хати. Письменные щирь пишуть яго сабе на паперку, тёмные ще щирей вучутца его на память.

Чим жа ён так люб?

А чим ён люб? Невучоныя любять его за тое, што яго лёхко можно понятца, бо написан ён на родной их прадедовськой мови, белоруськой, да за тое, што щирую правду говорить у ём сочинитель про тутэйшее житьё-бытьё, якое яно было неколись-то тут. Вучоным байка люба, за свой гумор, за насмишливость, бо у ёй, як то кажетца, — и рак з клюшнёй полез туды, куды и конь з копытом.

... Ды вот жалко: нема ниякого ведома об тым, хто написав ету байку. Одни кажуть, што быттам сочинив Марцинкевич, тэй, што быв за панами акономом у Щаврах... Другие дейкають, што «Тараса» сочинив один витебец, нейкий Даревский. Гаворуть, што яго написали у Горках, студенты, тыды, як там была, до мятежа, большая школа (а именно в эти годы и учился в Горках К.В. Вереницын. — *А.Р., Ю.Р.*). И ето, можа, больш усяго похожа на правду.

---

* Дается в авторской (Е. Романова. — *А.Р., Ю.Р.*) редакции и с сохранением текста и орфографии оригинала.

... Тяперака: як яе читать, ету байку? А вот як: коли читальник тутэйший, белорус, нехай читаеть так, як говорить у своём дворе. Наша мова звестная стародревняя: дзе да идзе, хадзи да леци! А читальнику ненаському, великорусу ато иньшаму, трэба читать так, як читають по-славяньску: як написано. ... А затым, братоники, не ломайте языка, а читайтя по-руську. Усё поймёте».



К.А.Говорский.

Как нам кажется, всякие комментарии излишни: коротко, ясно, понятно.

В 1854 г., правда не в Витебске, а в Санкт-Петербурге, заявил о себе с печатными материалами о Витебске уроженец Придвинского края, вольноотпущенный крестьянин Н. Анимеле. Он опубликовал вызвавшую живой интерес у читателя этнографическую работу «Быт белорусских крестьян Витебской губернии». Сведений о жизни и деятельности Н.Анимеле не сохранилось. Однако для нас его личность значима тем, что он был фактически первым исследователем этнографической культуры жителей Витебщины, человеком, положившим начало систематическому этнокультурному изучению Беларуси.

Можно предположить, что с работой Н. Анимеле «Быт белорусских крестьян Витебской губернии» были знакомы Н.Я. Никифоровский и П.В. Шейн, Е.Р. Романов и Е.Ф. Карский и другие исследователи духовной жизни населения Витебщины. В книге Н.Анимеле четко выделяются два раздела: первый посвящается анализу семейных традиций и обрядов (крестины, свадьба, поминки); второй — гражданским традициям (календарные праздники, толока и т.д.). Наиболее подробно описывает Н.Анимеле порядок оформления брака и свадебные обряды, выделяя три главных части — досвадебную, или подготовительную (смотрины, опросы, пересказы, сватанье, запоины, заручины), собственно свадебную (девичник, каравай, приданое), приезд дружков молодого к молодой, венчание, переезд к молодому и т.п. и послесвадебную. По Н. Анимеле, крестьянская свадьба на Витебщине достаточно полно сохраняет древние славянские элементы, получившие в новых условиях дальнейшее развитие.

Значительное место в книге Н. Анимеле занимает описание жилища, домашнего инструмента, хозяйственных строений, одежды, пищи, орудий труда крестьянина. При этом акцентируется внимание на социальной и имущественной дифференциации крестьянства накануне отмены крепостного права.

Выйдя из семьи крепостного, Н. Анимеле с уважением ставился к крестьянскому труду, высоко ценил моральные и душевные качества белорусского крестьянина, его трудолюбие, верность в дружбе, бескорыстие, уважительное отношение к соседям-труженикам. Книга содержит характерные для Придвинского края 1830—1840-х гг. поговорки, присказки, сказания, народные песни. Поскольку это было одно из первых систематизированных исследований жизни восточнобелорусских славян (читай витеблян), оно было с интересом воспринято не только в научных, но и в литературных и публицистических кругах России.

В конце 1850-х гг. в Витебске становится широко известным имя К.А. Говорского — археолога, историка и издателя, редактора неофициальной части «Витебских губернских ведомостей», в которых К.А. Говорский достаточно активно печатал итоги своих исторических и археологических изысканий. К примеру, только в 1858 г. в газетных номерах 3—8, 12—14, 22—28, 35 и 38 печатаются «Древние акты и документы XVI и XVII века ... преимущественно относящиеся до Западного


А.И.Вериго-Доревский.

края, с примечаниями и объяснениями К.А. Говорского»; в номерах 39—52 в этом же году помещены «Исторические сведения о Полоцком Софийском соборе. С двумя отрывками из неизданной истории Полоцкой епархии» и т.д.

К.А. Говорский был одним из первых, кто познакомил российскую общественность с археологическими достояниями Придвинского края. В начале 1850-х гг. он исследовал 10 курганов на Полотчине, впервые описал их строение. Итоги исследований были опубликованы в 1853 г. в «Записках императорского Археологического общества» (т.5). В этих же «Записках» была напечатана статья «Поездка (14 сентября 1852 г.) из города Полоцка по направлению так называемой Ольгердовой дороги», посвященная изучению древней «Ольгердовой» дороги из Полоцка на Вильно.

В 1862—1869 гг. К.А. Говорский издавал (и сам же редактировал) журнал «Вестник Западной России», активно пропагандирующий официозное направление в общественной мысли России 1870-х гг., так называемый западноруссизм, рассматривавший белорусов, русских и украинцев как единый «русский народ», который лишь по историческим обстоятельствам разделился на три «народности». В пятой книге за 1865 г. К.А. Говорский поместил свое «Историческое описание Полоцкого Борисоглебского монастыря». Журнал «Вестник Западной России» К.А. Говорского по сути своей был первым регулярным периодическим изданием, публиковавшим главным образом материалы об историческом прошлом Беларуси и ее отдельных регионов, результаты изучения материальной и духовной культуры, быта, традиций белорусов. Приходится лишь сожалеть, что многогранная творческая деятельность К.А. Говорского до сих пор обстоятельно не изучена. Хотя без преувеличения можно говорить о том, что работы Говорского содержат оригинальную трактовку исторических событий, способствуя тем самым пониманию глобального процесса становления, функционирования (Развития, Угасания и нового Возрождения) основ белорусской национальной художественной культуры.

С 1835 г. с Витебском связано имя белорусского писателя, просветителя и революционера Артема Игнатьевича Вериго-Доревского (1816—1884), выходца из обедневшего шляхетского рода, родившегося на Витебщине в деревне Кубличи Лепельского уезда. Образование получил в Забельской гимназии в местечке Волынцы на Дриссенщине. С 19 лет начал службу в государственных учреждениях Витебска. О творческой деятельности в это время сведений не сохранилось.

После женитьбы (около 1843—1844 г.) А.И. Вериго-Доревский приобрел имение Стайки в Витебском уезде (недалеко от Витебска), где занимался некоторое время хозяйственной и просветительской деятельностью. С середины 1850-х гг. Вериго-Доревский снова в Витебске. В его доме открывается частная библиотека для городской бедноты. Служебные дела (с 1852 г. — он коллежский регистратор, с 1855 — губернский секретарь) и творческие замыслы ведут нашего земляка в Вильно, Петербург, другие города империи. Устанавливаются тесные журналистские связи с виленскими («Курьер Виленский», редактором которого был Адам Киркор), петербургскими («Слово» — издатель Иософат Огрызко) и польскими периодическими изданиями (кстати, в № 7 «Слова» за 24 января 1859 г. есть заметка Вериго-Доревского о литературной деятельности Г.Ф. Мартинкевича). Из писем, сохранившихся в бумагах А.И. Вериго-Доревского, узнаем, что в конце 1850-х — начале 1860-х гг. он поддерживал деловые, а часто и приятельские связи

с варшавскими литераторами Я. Триговичем и Ф. Дмоховским, книгоиздателями С.Б. Мерцбахом (в Варшаве), М. Аргельбрантом (в Вильно) и Александром (в Минске). Постепенно вокруг Вериго-Доревского концентрируются интеллектуальные и демократические силы Витебска и Витебщины. Писатель много путешествует по Беларуси, часто бывает в литовских и латышских районах, постепенно приходя к выводу, что шляхта все больше отходит от проблем народа, замыкается в своих узких интересах. Есть свидетельства (Д. Василевский), что во время этих поездок А.И. Вериго-Доревским были налажены связи с русской революционной организацией «Земля и воля» (в конце 1850-х — начале 1860-х гг. за Вериго-Доревским устанавливается строгий полицейский надзор). За активное участие (он был одним из руководителей в Витебской губернии) в восстании 1863 г. Вериго-Доревский 6 мая этого же года был арестован (одновременно с его делом шло расследование дела белорусского поэта Е.Ф. Вуля (Карафа-Корбута) и приговорен к 8 годам каторжных работ. Умер в Сибири, похоронен в Иркутске. Сибирский дневник нашего земляка находился некоторое время в руках польского литератора М.Дубецкого, затем в библиотеке Чарторыских в Кракове (местонахождение рукописи неизвестно).

Известный исследователь духовной культуры белорусов А.К. Киркор называл имя А.И. Доревского-Вериго (А.К. Киркор именно так пишет фамилию писателя. — *А.Р., Ю.Р.*) вслед за именем Ф. Дунина-Марцинкевича «вторым из выдающихся народных поэтов и прозаиков». Вериго-Доревский опубликовал «Беседы с путешествий по земле латышской», «Возвращение Михалки», «Быхов», драму «Гордость», поэму «Астульга» (возможно, «Ахульго». — *А.Р., Ю.Р.*) и в конце концов, по примеру Мартинкевича, перевел на белорусский язык всего «Конрада Валленрода», к тому же перевел так чудесно, что силой и возвышенностью строки удивил бы самого бессмертного певца. В «Живописной России» А.К. Киркор снова подчеркивает, что своим переводом Вериго-Доревский доказал, «сколько богатства и силы в белорусском языке». «Наддвинский дударь» — так называли А.И. Вериго-Доревского его современники. Особый интерес у специалистов и почитателей творчества Вериго-Доревского вызывает стихотворение «Литвинам, записавшимся в мой альбом на дружбу» (около 200 строк на белорусском языке). Оно насквозь пронизано идеей литературного и духовного единства всех сил, заинтересованных в духовном обновлении края, развитии его литературы и культуры. А.И. Вериго-Доревский благодарит своих друзей и коллег именно за работу во имя своей Родины, дает им (в отдельных местах) решительные советы, как писать, чтобы быть принятыми и понятыми народом. Он считает, что следует выбросить «из сумы прадедов здани» и одеть в наши одежды Гете, Шиллера, Кальдерона. Обобщенная идея духовного единения особенно остро звучит в заключительной части произведения:

Чый то глас? Гэты словы
Нашы, браценькі — літоўцы.
Бо нашто нам губаў мова,
Дзе чуваць душы слоўцы?

Небезынтересны рассуждения самого поэта о творчестве витебских литераторов. В журнале «Движение музыкальное» [№49 от 25 ноября (7 декабря) 1859 г.] напечатано его следующее письмо: «А может, братья подвислянские заинтересуются поэзией своих наддвинских братьев, крестьян Белой Руси? Поместим здесь примеры с истинным желанием, чтобы вы с ними познакомились, — и не сомнева-

емся, что поймете их. Разговорная речь славянских племен, хотя и разделенных местом и обстоятельствами, имеет между собой много общего, что при первом общении легко можно понять. Мы убедились в этом, когда встретились с сербами и читали чешские стихи». И далее в тексте следуют два стихотворения А.И. Вериго-Доревского на белорусском языке. Первое — «Гимн к образу чудесной божьей Матери белынической над Днепром» (более краткое название — «Белыническая наша матерь», которое интересно тем, что показывает некоторое увлечение поэта религиозными мотивами, а второе — монолог-размышление под названием «Солдатка» из комедио-оперы под названием «Грех 4-й — гнев» в 1863 г. конфисковано витебской полицией). Приведем его полностью:

Плыві, плыві ты, Дзвіна серабрыста,
Аж там, у сама Балтыцкае мора,
І прыкаціся там, гдзе душа чыста
Майго Фядола прападаіць з гора.
Не страш яго там маімі слязамі,
Ні аб рабятках ні кожы худога,
Што па кусочках хаджу з сіратамі, —
Не кажы, рэчка, а пацеш мілога.

Паплыла рэчка, слязінкай бліснуўшы,
З роднай зямелькі, шапчыць берагамі:
Бедна салдатка, дзетак абхінуўшы,
Рэчкінай думкі слухала з слязамі:

Мая сястрыца, салдатка-сіротка.
Маліліся богу і перастань плакаць:
І я ж чысценька, рэзва і красотка,
А і мне ж сэрца бударажыць слякаць.
Таго, што хочаш, табе не дажыцца,
Ні тваім дзеткам, сястрыца сардэчна,
Ні мне ў мора цэлай не праліцца:
Мне плыці вечна, табе чакаць вечна.

Бедна салдатка душу аблегчыла
Да з Дзвіной горкі раздзяляла;
Гэта паплыла, як і даўней плыла,
Тая чакаіць, як даўней чакала!

Несмотря на недостаточную чистоту языка, этот отрывок имеет определенную художественную ценность, свидетельствуя о влиянии А. Мицкевича (его песни «Вилия» и «Конрада Валленрода») на творчество А.И. Вериго-Доревского (Г.В. Киселев). Белорусские произведения Вериго-Доревского по цензурным соображениям не печатались, рукописи многих из них пока не обнаружены. Некоторые исследователи высказывали мнение, что А.И. Вериго-Доревский мог быть автором небезызвестной анонимной поэмы «Тарас на Парнасе». Правда, убедительных подтверждений такому предположению нет.

В 1858 г. А.И. Вериго-Доревский под псевдонимом Белорусская Дуда (хотя и не считал себя представителем всей Беларуси, а лишь ее восточной части — Витебщины) издал на польском языке свою единственную книгу — повесть в стихах

«Беседа о родственнике» (положительно оценивая книгу, рецензенты упрекали автора за недостаточную чистоту польского языка).

В конце 1860-х гг. общественность Витебска познакомилась с напечатанными в газете «Виленский вестник» и журнале «Движение музыкальное» статьями А.И. Вериго-Доревского о художественно-музыкальной жизни города. К примеру, в корреспонденции от 23 декабря 1859 г. содержатся интересные сведения о подготовке к изданию книжки «с одних только произведений белорусов» (слово это, возможно, употреблено не в национальном, а в географическом смысле. — *А.Р., Ю.Р.*) в пользу бедного столяра-витеблянина Матусевича. В подготовке издания, пишет Вериго, своими советами помогает опытный витебский литератор К. Бутницкий, издатель широко известного в 40-е годы журнала «Рубон» (древнее название Двины. — *А.Р., Ю.Р.*).

Значительный интерес для современников представляет известный «Альбом» А.И. Вериго-Доревского, который он вел в 1858—1863 гг. (его обнаружил в фондах бывшего виленского «Общества друзей науки» известный белорусский литературовед Г.В. Киселев). Этот своеобразный рукописный литературно-общественный альманах включает 8 записей на белорусском языке. В «Альбоме» оставили свои заметки и произведения наши земляки И. Лявданский, М.И. Балинский, Э.Ф. Вуль, А.Ф. Рыпинский, а также такие известные деятели литературы и искусства, как В.А. Сырокомля, В.А. Каратынский, А.К. Киркор, Н. Малиновский, В. Дунин-Марцинкевич, гитарист М. Соколовский, и другие (заметим, что произведения в «Альбоме» не являются альбомно-интимными. Они имеют главным образом гражданское и литературное назначение и звучание). «Альбом», как отмечает В.А. Коваленко, был прообразом журнала, периодического издания, которое в благоприятных условиях могло бы объединить вокруг себя все литературные силы, заинтересованные в духовном обновлении края. «Альбом» А.И. Вериго-Доревского дает панораму культурно-общественной жизни времени, является важным источником изучения белорусского языка и литературы, биографии самого писателя.

«Наддвинский дударь» был искренним демократом. В своей гражданской программе он шел значительно дальше своих предшественников и современников — Я. Чечота, Я. Борщевского, В. Сырокомли и других. Преодолевая груз шляхетских традиций, иллюзии освободительного движения, А.И. Вериго-Доревский стремился не только к свержению царизма, но и к более глубоким социальным преобразованиям. Произведения уроженца Витебщины, повстанца 1863 г. и каторжанина А.И. Вериго-Доревского во многом формировали начало нового, революционно-демократического периода в развитии белорусской литературы.

Больше половины жизни связано с Витебском и у такого белорусского поэта второй половины XIX в., как Элегий Франтишек Вуль (1835—1880). Здесь он родился в семье мелкого чиновника, после окончания учебы в Виленской гимназии шесть лет работал писарем в Витебской палате государственного имущества (1856—1862), здесь написал свое единственное стихотворение на белорусском языке «К дудару Артему от наддвинского мужика» (вписано в альбом А.И. Вериго-Доревского в 1859 г.). За участие в восстании 1863—1864 гг. вместе с отцом и братом был выслан в Сибирь. Последние годы жизни провел в Варшаве, где и умер.

Как поэт Э.Ф. Вуль формировался под влиянием А.И. Вериго-Доревского, с которым был хорошо знаком и поддерживал творческую связь. Посвящение Э.Ф. Вуля «К дудару Артему...» — высокохудожественное по тому времени произведение, насыщенное духовным, философским содержанием и богатое на литературные приемы и поэтические символы, также написано под влиянием поэтического мастерства Вериго-Доревского. Признаками высокого стиля являются риторический

(вначале) вопрос и риторическое обращение. Поскольку с этим произведением наши современники мало знакомы (оно содержится лишь в двух белорусскоязычных изданиях), приведем его полностью:

Што табе, дудар, прыспела
Смелы песні завадзіць?
Ці то легкае, брат, дзела
Нашу браццю прасвяціць?

Крыкнуць на цябе паноўе,
Што ты шкоднік і місцюк, —
Страціш голас і здароўе
І дуду упусціш з рук.

То-та радасць, радасць будзіць,
Калі бог за мужыкоў,
Ды вянок табе прысудзіць —
З белых рож і васількоў.

Белы рожы — то за гэта,
Што ты совесць беліш нам,
Што нас вывеў ад Яхвета,
Хоць наш бацька, кажуць, хам.

Васількі — то, брат, нябёсы,
Адкуль кожны божы дар
Адкуль сонца, дожджык, росы,
Адкуль мы і ты, дудар.

Ты мяне, аднак, не слухай:
Мала што я завяду!
Цэлай грудзяй дуй і дзьмухай
У жалейку і ў дуду!

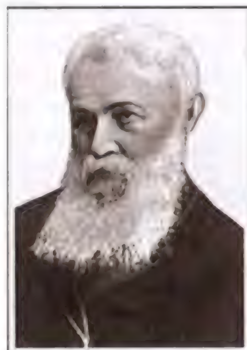
Послание Э.Ф. Вуля «К дудару Артему...» — образец белорусской гражданской лирики середины XIX в., который ясно выявляет талант и демократические позиции автора. «... Стихотворение отличается совершенством формы, поэтической символикой, натуральностью и чистотой языка». Здесь воедино соединяются действительно литературные приемы с устным народным творчеством, как бы свидетельствуя неразрывную связь высокого искусства литературы со сложившимися в народном творчестве поэтическими формами и приемами. К тому же стихотворение Э.Ф. Вуля выделяется интересным композиционным строем и нетипичным идейным звучанием, что еще раз подчеркивает неординарность личности поэта, который еще в середине прошлого столетия, накануне «обновленческих» царских реформ, верил в жизненные силы народа, расцвет его национальной культуры.

Есть свидетельства, что Э.Ф. Вуль проявил живой интерес к театральному делу (можно предположить, что перу поэта могли принадлежать и драматические произведения или определенным образом связанные с театральным действом), беллетристике, написанию анонимных просветительских произведений (например, против пьянства, карточных игр, пустого времяпрепровождения и т.п.). Не лишне

вспомнить, что имя Э.Ф. Вуля и по сегодняшний день фигурирует в списке наиболее возможных авторов поэмы «Тарас на Парнасе».

Менее оригинальным является стихотворение «Не новая мысль» (1859). Оно написано на польском языке и вписано в «Альбом» А.И. Вериго-Доревского. При жизни нашего земляка его стихи не печатались. Стихотворение «К дудару Артему...» впервые опубликовано на страницах газеты «Наша нива» 9 ноября 1912 г.


Н.Я.Никифоровский.


П.В.Шейн.

В конце 1860-х — начале 1870-х гг. с культурной, литературной и научно-публицистической жизнью Витебска связаны имена этнографов-фольклористов, педагогов, просветителей Николая Яковлевича Никифоровского (1845—1910) и Павла Васильевича Шейна (1826—1900). Мы сознательно включаем в раздел литературно-художественной деятельности творчество ученых-этнографов XIX в. И вот почему. Изучение фольклора как целостной системы с присущими ей внутренними взаимосвязями составляющих элементов (слова, действия, музыки, танца, игры) позволяло, с одной стороны, раскрыть взаимосвязь фольклора с другими видами народного искусства и связь с институтами народной культуры, с мифологией, религиозными воззрениями, ритуалами, обычаями, народной педагогикой и медициной и т.д. и, с другой, увидеть и почувствовать зависимость (может быть, не всегда достаточно отчетливую) профессиональной литературы и искусства от, казалось бы, примитивных сказок, преданий, былин, гаданий и т.п. При этом регулярная (например, в Придвинском крае) работа заключалась в собирании, обработке и публикации фольклора, издании материалов, которые впоследствии будут широко использоваться профессиональными авторами — писателями, поэтами, композиторами и т.п. Несмотря на несовершенство техники записи рассказываемых произведений (фиксировался главным образом словесный материал, хотя, может быть, в аутентичности записей и заключается непреходящая ценность собирательской деятельности исследователей-этнографов), собрания Н.Я. Никифоровского, Е.Р. Романова, П.В. Шейна, А.К. Сержпутовского и других исследователей народного творчества Витебщины сегодня являются важнейшим источником для изучения народной части художественной культуры.

Расцвет творчества деятельности Н.Я. Никифоровского падает на конец XIX — начала XX в. Поэтому здесь разговор будет идти о начале жизненного пути, его совместной исследовательской работе с П.В. Шейном.

Н.Я. Никифоровский (впоследствии действительный член Общества любителей природоведения, антропологии и этнографии Московского университета и Русского географического общества) родился в 25 верстах от Витебска в деревне Вымно в семье церковного дьяка. О детских годах жизни можно судить из его автобиографического очерка, хранящегося в настоящее время в Архиве Института этнографии имени Н.Н. Миклухи-Маклая Академии наук России (ф. ОЛПАЭ при Московском университете). Были они бедными, трудными, случались такие периоды, что семья готова была идти попрошайничать. И трудно сказать, каким бы сложился жизненный путь будущего просветителя, если бы не его мать Ксения Давыдовна, светлую память о которой он пронес через всю свою жизнь. Именно

мать настояла на обучении своего первенца грамоте. «Возможно, — отмечает Н.Я. Никифоровский, — началась моя личная склонность к грамотности, к книжному делу, которую всегда поддерживала мать. Я не оставлял книг ни при игре, ни при еде, ни при сне. Мать купила букварь с рисунками около букв, крестный отец подарил какую-то русско-французскую книжку без начала (одна страница с русским, а другая с французским текстом), грамматику; еще кто-то подарил второй букварь без рисунков, но с короткими захватывающими рассказами ...»

Учителями любознательного мальчика были случайные люди — отставной солдат, крестный отец, сельский подросток, монах из Тадулинского монастыря. И только в 1855 г. Никифоровский был определен на учебу в Витебское духовное училище, где прозанимался 6 лет, изучая латинский, греческий, древнеславянский языки, основы церковной науки. Но вся учеба, как делился воспоминаниями сам Никифоровский, не задевала за живое. До 15 лет его духовное состояние и кругозор оставались нетронутыми, наивными: верил в чертей, в выходы мертвецов, во вред или пользу, которую они могли сделать, носил при себе оберегающий ладан.

В июле 1861 г. как лучший ученик Никифоровский был переведен на учебу в Витебскую семинарию, где учился до 1867 г. Предложение продолжать образование в Петербургской духовной академии не смог принять из-за отсутствия средств и вынужден был искать работу. 4 октября 1867 г. он был назначен учителем в деревне Ловша Полоцкого уезда. Через четыре года, победив в конкурсном отборе, Н.Я. Никифоровский стал учителем Первого приходского училища в Витебске, где работал до 1877 г.

Годы учебы в витебских учебных заведениях, работа в деревне и губернском городе — все это давало широкие возможности для изучения истории духовности народа, постижения основ и истоков его традиционной культуры, материального окружения, традиций и обрядов. Постепенно он начал увлекаться сбором и записями фольклорных и этнографических материалов, что привело в 1871 г. к знакомству с П.В. Шейном. (Шейн в это время работал преподавателем Витебской гимназии и занимался реализацией созданной им же самим в 1867 г. «Программы для собирания памятников народного творчества»; небезынтересно, что корреспондентами-записчиками у П.В. Шейна были ученики старших классов Витебской гимназии.) О чем конкретно шел разговор в общении молодых этнографов, судить трудно. Поэтому уместно сослаться на мнение первого исследователя творчества Н.Я. Никифоровского, известного витебского автора В.К. Стукалича: «Нельзя отрицать, что встреча с П.В. Шейном могла расшевелить в душе Н.Я. Никифоровского творческую энергию и указать соответствующий выход и путь для этой энергии. Не следует забывать, что П.В. Шейн получил воспитание в Москве и постоянно поддерживал связь с учеными русскими кругами, тогда как Н.Я. Никифоровский окончил свое образование в Витебске и, если не считать книжных пособий, мог судить о людях строгой науки и их потребностях только из «чудесного далеко...»

Так или иначе, но творческий союз между учеными-этнографами был установлен. Просуществовал он 20 лет. За это время Никифоровский собрал и представил в распоряжение Шейна такое количество фольклорно-этнографического материала, что последний мог опубликовать лишь незначительную часть; оставшиеся же материалы были переданы в архив Российской академии наук.

Бескорыстное корреспондентство нашего земляка высоко ценилось П.В. Шейном. «Следует отдать справедливость здесь П.В. Шейну, — отмечает в своем очерке В.К. Стукалич. — Обязанный в области белорусской этнографии Н.Я. Никифоровскому, он не только не утаивал этого, но прямо указывал на Н.Я. Никифо-

ровского как на самого близкого своего сотрудника, как на человека глубокого, серьезного и зрелого, способного трезво и критически наблюдать окружающую жизнь». И его книги «Белорусские народные песни», «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» и другие, несомненно, оказали положительное влияние на становление исследовательского мастерства Н.Я. Никифоровского, понимание им высокой значимости и эстетической насыщенности фольклора Витебского края.

С 1891 г. Н.Я. Никифоровский становится на самостоятельный творческий путь, который приведет его впоследствии к созданию уникальных произведений по этнографии и культуре Подвинья. Однако об этом разговор будет несколько ниже.

В истории художественной культуры Витебска середины — второй половины XIX в. незаслуженно, на наш взгляд, обделено вниманием имя поэта и фольклориста, книгоиздателя и художника, одного из представителей фольклорного течения в белорусской литературе Александра Феликсовича Рыпинского (около 1811—1886), жизнь и творчество которого так или иначе связаны с Витебском. В детстве он воспитывался в имении деда Стайки (в 30 верстах от Витебска), затем учился в Витебской гимназии. И уже в раннем юношеском возрасте, познакомившись с белорусскими народными песнями и сказками, начал вести фольклорные записи, увлекся стихосложением и переводами, помещая их в рукописном журнале гимназии. Одно из первых поэтических произведений написано А.Ф. Рыпинским в 16 лет на польском языке и помещено на титульном листе рукописного литературного сборника его школьного товарища Гайки из Пнева. В 1827 г. Рыпинский перевел на польский язык «Русалку» А.С. Пушкина (как нам думается, это важный довод в пользу увлечения А.Рыпинского народным творчеством). По свидетельствам современников, перевод пользовался успехом как у товарищей по учебе, так и у преподавателей гимназии.

С 1829 г. учился в Динабургской (сейчас — Даугавпилс, Латвия) школе прапорщиков, где близко сошелся с декабристом В.К. Кюхельбекером, отбывавшим наказание в Динабургской крепости. Доставлял опальному декабристу польскоязычную литературу — Кюхельбекер изучал польский язык, — помогал переписывать литературные произведения, в частности, трагедию «Шуйсклерт». Подобное знакомство не могло не сказаться на мировоззрении и гражданской позиции молодого поэта-романтика. И в 1831 г., получив приказ выступать против восставших, он не только не стал карателем, но и сам сражался на стороне повстанцев. После разгрома восстания вынужден был эмигрировать за границу, где жил (в Париже и Лондоне) вплоть до 1859 г., когда Александром I была объявлена амнистия участникам восстания 1830—1831 г.

Однако все эти годы (почти три десятилетия) А.Ф. Рыпинский помнил о Витебщине (он был первым автором, донесшим до западного читателя известие о культурной жизни Придвинского края, его истории и людях), писал о ней в своих произведениях. В 1839 г. на заседании Польского литературного общества в Париже А.Ф. Рыпинский выступил с докладом о белорусской этнографии и фольклоре, а в 1840 г. — на основе собственных лекций и за собственный счет издал отдельной книгой фольклористическое исследование «Беларусь» (Несколько слов о поэзии простого люда той нашей польской провинции, о его музыке, песнях, танцах и т.п.). Автор впервые сделал попытку систематизировать устное поэтическое творчество белорусов по жанрам и тематике. В книге «Беларусь» («Bialorus») А.Ф. Рыпинский напечатал большое количество обрядовых произведений, бытовавших в Придвинском крае (восстановленных по памяти, а поэтому не всегда достовер-

ных), дал описание и характеристику самих обрядов (главным образом свадьбы), включил серию материалов по истории литературы и музыкальной культуры Витебщины (раздел «Музыка»). Кроме того, в книгу были включены несколько народных религиозных песен книжного происхождения («Старый Осип бородатый», «О мой боже, верю тебе»), раздел «Траурные песни» и собственные произведения, стилизованные под народные песни.

Именно эта книга и дала необоснованный, на наш взгляд, повод для обвинений А.Ф. Рыпинского в пропольской позиции. Казалось бы, призывы нашего земляка к изучению народности вполне демократичны, но понимание народности лишь исключительно как польской придает этому демократизму националистическую окраску. Судите сами: в обращении к читателю А.Ф. Рыпинский посвящает свою книгу «первому из мужиков белорусских, который научился сначала читать, а затем разговаривать и думать по-польски». Налицо — ограниченность демократических воззрений Рыпинского, что в свое время послужило поводом для обвинений нашего земляка в реакционности и лженаучности. Такая однобокость суждений не могла быть научной и требовала дополнительного изучения жизни и деятельности нашего земляка. Нельзя было также сбрасывать со счетов и самопризнание А.Ф. Рыпинского, который в своей «Беларуси» напишет: «Кто, как я, любил и любит край, в котором родился, то никогда и нигде его не забудет». И именно народное творчество белорусов, по мнению Рыпинского, может стать основой для строительства действительно национальной, свободной от иноземного засилия литературы. Думается, прав А.И. Мальдис, заметивший, что противоречия А.Ф. Рыпинского — «это противоречия польского национально-освободительного движения, с которым он был тесно связан». Реалистически оценили творчество А.Ф. Рыпинского Н.С. Гилевич, М.А. Лазарук, К.П. Кабашников. Небезынтересна оценка, которую давал фольклористу первый белорусский критик С.О. Полуян, считавший, что А.Ф. Рыпинский в эмиграции территориально считал себя белорусом, а политически — поляком.

В Париже наш земляк близко сошелся с А.Мицкевичем, долгие годы поддерживал с ним дружеские отношения. Возможно, по совету последнего А.Ф. Рыпинский подготовил к печати и издал воспоминания о восстании 1830—1831 гг. «Восстание Вилейского, Завилейского и Дисенского уездов» (Париж, 1836) и создал научную разработку «Выписки польских городов и деревень, упоминаемых в произведении Нарбута «История древней Литвы» (с приложением «Список польских рек»).

После переезда в Лондон (1846) А.Ф. Рыпинский занялся издательской деятельностью, преподавал языки, математику, рисование, проявлял большой интерес к художественной фотографии, став, по сути, одним из пионеров фотоискусства (он, пожалуй, был первым в книгоиздательском мире, кто стал включать в книги фотографии). В 1853 г. в пригороде Лондона Тотэнхеме в свободной типографии издал сборник своих польскоязычных стихов «Поэзия», в котором была помещена белорусская романтическая баллада «Нечистик» (печатание этой баллады в России было запрещено, несмотря на неоднократные обращения А.Ф. Рыпинского в Петербургский цензурный комитет). Известный цензор и славист профессор И.И. Срезневский так мотивировал свой отказ: «...Книжка эта не может быть одобрена к печати русской цензурой, во-первых, потому что автор оной Александр Рыпинский известен как писатель, преданный возмутительным идеям, и высказал их, между прочим, и по отношению к Белоруссии в книжке: «Bialorus»; во-вторых, потому что его баллада «Niaczystik» («Нечистик») предлагается к печати латинскими буквами, тогда как она написана по-русски на местном наречии православных

жителей Белорусского края, хотя без вредной и преднамеренной цели, то все-таки не без возможности распространения в народе грамотности латинской».

Как видно из рецензии, в «Беларуси» Рыпинского явно ощущаются антицарские и антикрепостнические ноты. Помнили, оказывается, в России и участие автора в восстании 1830—1831 гг. В 1854 г. в этой же типографии А.Ф. Рыпинский издал свою книгу «Сержант-философ».

В 1859 г. Рыпинский вернулся на Родину, где под строгим наблюдением полиции жил сначала у брата в деревне Куковячин (в 15 верстах от Витебска), а затем нашел приют у свояченицы в имении Строганы. В последние 20 лет своей жизни А.Ф. Рыпинский работал над историей белорусской литературы, создал биографии 55 писателей-белорусов, написал жизнеописания земляков Я. Борщевского, Г.Ф. Мартинкевича, В.В. Реута, Ф. Рысинского, Т.Г. Лады-Заблоцкого (к сожалению, не сохранились). А.Ф. Рыпинский поддерживал тесные связи с таким известным деятелем художественной культуры на Витебщине, как А.И. Вериго-Доревский, в «Альбом» которого он вписал два произведения — поэтическое и прозаическое. Стихотворение «Для Артемиуша Вериги. В именник» (так по-польски назывался альбом для стихов. — *А.Р., Ю.Р.*), написанное на польском языке, неожиданно завершается шестистрочием на языке ... белорусском (свидетельство того, что повстанец-изгнанник не забыл этого языка за долгие годы изгнаний). Вот они, эти строки:

Ты ж сам, суседка, хацеў,
Што б і я табе запеў;
Ну, я табе і пяю —
Прымі песеньку маю!!
Можа гэта не песнь? Каша?
Ды ўсё ж такі свая — наша!!!
Кукавячын, 1860 год

Это уже окончательный поворот А.Ф. Рыпинского к белорусской культуре и признание ее своей, собственной (Г.А. Кохановский). Известно, что наш земляк вел активную переписку с известным писателем и публицистом Адамом Плугом, оказывал моральную и материальную поддержку молодым писателям Беларуси и Литвы. Кстати, именно в письме к А. Плугу, датированном 1883 годом, мы находим изложение мировоззренческой позиции А.Ф. Рыпинского в вопросах культурного развития: «Возможно, напрасно мы тянемся к этой несчастной Польше, как рожденные на Руси, которую и раньше, кажется, уже называли польской Сибирью».

Современники Рыпинского свидетельствуют, что за годы своей литературно-творческой деятельности он собрал великолепный личный архив, богатый фактическими материалами по истории белорусской художественной культуры XVIII—XIX вв. (в нем были собственные произведения, краеведческие заметки, фольклорные и этнографические записи, эскизы по топонимике, мемуары, письма деятелей науки и культуры, библиографические сборы и т.п.). Считают, что архив Рыпинского имел значительную историко-литературную ценность (к сожалению, он не сохранился).

Можно сделать вывод, что А.Ф. Рыпинский в историю художественной культуры вошел как один из первых исследователей литературы Беларуси, предпринявший попытку упорядочения норм белорусской орфоэпии. Велик его вклад как собирателя, знатока и пропагандиста национального фольклора и этнографии, иска-

теля новых литературных форм (к примеру, жанра баллады). Обобщая, можно сделать вывод, что поэзии А.Ф. Рыпинского свойственна фольклорно-романтическая направленность в соединении с дидактикой и сентиментальным стилем.

Вспомним еще несколько имен и фактов, имеющих прямое отношение к рассматриваемому периоду. *Во-первых,* пребывание в Витебске в должности вице-губернатора известного русского писателя, автора значительных исторических произведений «Ледяной дом», «Последний Новик» и других Ивана Ивановича Лажечникова. Витебские литераторы и любители литературы не могли не знать о том «литературном» багаже, который последовал за И.И. Лажечниковым в Витебск. Вот слова В.Г. Белинского о романах Лажечникова: «Первые издания «Новика» и «Ледяного дома» были не раскуплены, а расхвачены, и скоро потребовались вторые издания обоих романов. Что ни напиши теперь Лажечников — все будет иметь большой успех ...» А.С.Пушкин, прочитав роман «Ледяной дом», пишет в ноябре 1835 г. Ивану Ивановичу: «... Позвольте, милостивый государь, благодарить Вас теперь за прекрасные романы, которые все мы прочли с такой жадностью и с таким наслаждением. Может быть, в художественном отношении «Ледяной дом» и выше «Последнего Новика», но истина историческая в нем не соблюдена, и это со временем, когда дело Вольшовского будет обнародовано, конечно, повредит Вашему созданию; но поэзия остается всегда поэзией, и многие страницы Вашего Романа будут жить, доколе не забудется русский язык...»

Занимаясь государственными делами, И.И. Лажечников не оставлял занятия литературой. «Надо более следовать поэзии, нежели хронологии ее, не быть рабом чисел,» — часто повторял писатель. В 1838 г. он издает роман «Басурман» (один из своих трех исторических романов, посвященных становлению могущества Русского государства), работает над трагедией «Опричник» (по цензурным соображениям была издана только в 1867 г.). Из Витебска часто писал друзьям, сетуя на сложности и трудности в губернии. Сохранились записи И.И. Лажечникова и о самом Витебске: «Витебск... весь крыт деревянной черепицей, поросшей мхом, и вдобавок со смешными досками на крышах, на которых стоит бочка с протухлой, замерзлой водой, и в ней помело. На главной улице есть домишки, которые так ветхи, что два наших ярославских мужичка свалят разом...» В Витебске он подготовил к печати третье издание «Ледяного дома». Его авторитет писателя, внимание к нуждам государственных служащих, большая работа по переписи населения края создали ему добрую славу и оказывали благодатное воздействие на культурную жизнь Витебска и губернии. *Во-вторых,* имя русского мемуариста Николая Петровича Боголюбова (1821—1892), служившего с 1847 г. при губернаторе в Витебске. В своих воспоминаниях «Из виденного, слышанного, пережитого» (не печатались; рукопись хранится в Рукописном отделе Государственной Российской библиотеки в Москве) автор дает колоритные зарисовки белорусского быта, интересные сведения о жизни Витебска в середине XIX в. *В-третьих*, имя уроженца Витебска и выпускника одной из Витебских гимназий, талантливого русского журналиста Степана Семеновича Дудышкина (1820—1866) — одного из редакторов-издателей журнала «Отечественные записки». Литературные обзоры С.С. Дудышкина (а он автор статей о А.Д. Кантемире, Д.И. Фонвизине, М.Ю. Лермонтове, Н.В. Гоголе, Л.Н. Толстом и других русских писателях) публиковались в «Витебских губернских новостях», позволяя его землякам постичь суть литературно-художественного процесса в России на рубеже пореформенного периода. *В-четвертых*, печатание сначала в «Виленском сборнике» (1869) и «Русской старине» (1871), а затем полное издание (1871, 1872) книги русского мемуариста XVIII в. Гавриила Добрынина (1752—1824) «Правдивый рассказ, или Жизнь Гавриила

Добрынина, им самим написанные в Могилеве и Витебске». Книга привлекла внимание витеблян не только полным описанием витебского быта (Г. Добрынин был долгое время представителем царской службы в Витебске, Могилеве, Рогачеве) второй половины XVIII в., но и личностной позицией самого автора (идеи свободолюбия, критика православия), точным и образным отражением действительности.

Третий выделенный нами период начинается с 1880-х гг. и продолжается вплоть до 1917 г. Литературную, научную, публицистическую и издательскую славу Витебска связывают главным образом с именами И.Д. Горбачевского, А.М. Сементовского, Н.Я. Никифоровского, Е.Р. Романова, А.П. Сапунова, В.К. Стукалича, А.Р. Пщелки.

Писатель и фольклорист, учитель и краевед, историк и этнограф Иван Данилович Горбачевский (1860—1914) на протяжении пяти лет (1894-1898) сотрудничал в газете «Витебские губернские ведомости» (до этого учился в Полоцкой учительской семинарии и работал в одном из народных училищ Витебской губернии). На страницах этой газеты увидели свет его первые корреспонденции, а затем и зрелые труды — литературные, научные, публицистические. Подобные обстоятельства предоставляли Горбачевскому хорошие возможности как для изучения духовного наследия Придвинского края, так и для публикации полученных материалов. В своих историко-этнографических очерках витебский просветитель на основе исторических сведений, многочисленных памятников, фактов и легенд доказал существование на Беларуси помимо общеизвестных еще и множество кратчайших водных путей сообщения, в том числе и на территории Витебской губернии. Его работа «О волоках великого водного пути из варяг в греки» (издана в 1894 г.) вызвала большой общественный интерес. Таким же успехом пользовались и книги «Старина стародавняя» (1897) и «Что с нею будет?» (1898), посвященные описанию языческих верований, религиозных обрядов, народных традиций.

В «Старине стародавней» сочетаются художественный вымысел, фольклорные мотивы — календарно- и семейно-обрядовые песни. При этом их рассмотрение тесно связано с временными границами их возникновения — X в. Этим самым И.Д. Горбачевский подтвердил выдвинутую им же теорию о древнем происхождении белорусских песен и их напевов.

Вторая книга знакомит нас с купальскими и другими белорусскими песнями (правда, звучат они уже не в X, а в XIX в.). Вместе с сельским учителем Наумом Прокоповичем (здесь просматриваются биографические факты из жизни самого писателя) читатель посещает деревенскую усадьбу, живет рядом с крестьянами, постигая богатство и колорит народных традиций и обрядов.

Органически вплетается в канву произведения устное народное творчество и в повести И.Д. Горбачевского «Не дошел до родного дома». Сочетаясь воедино, рисунки-пейзажи белорусской природы и народные легенды, предания и обычаи создают ту неповторимую духовную ауру, которая присуща истинно белорусскому краю.

Все произведения и работы И.Д. Горбачевского написаны на русском языке.

Важное место в его наследии занимает острый публицистический очерк «Союз ревнителей русского языка», в которой автор выступает за чистоту русского языка, против засорения его иностранными словами.

В 1895 г. вышли в свет исследования Горбачевского «Вниз по Двине» (содержит описание населенных пунктов по Западной Двине) и «Лепельский уезд Витебской губернии» (посвящена описанию флоры и фауны, состоянию экономики и образования в Лепельском уезде). В этом же году в Витебске был издан «Экономичес-



А.М.Сементовский.

кий очерк Невельского уезда». На богатом фактическом материале написано исследование «Древность белорусских песен и их напевов» (1896), посвященное истории возникновения и существования белорусского языка. И.Д. Горбачевский обращает внимание читателей на современное состояние народной поэзии. С болью и горечью он пишет, что стародавняя белорусская песня с каждым годом звучит все реже, уступая место песням новым, заимствованным из разных источников — городского фольклора, солдатского репертуара и т.д. При этом автор отмечает музыкально-песенные способности белорусов, о чем свидетельствует самое широкое распространение в белорусском крае музыкальных инструментов: дудочек, скрипок, цимбал и др. Высоко оценивая белорусский фольклор, он в то же время сам мало верил в возможность национального развития белорусов в условиях царского самодержавия.

Небезынтересны и художественные произведения И.Д. Горбачевского (повести «Земля и Пахарь», антивоенная повесть «Не дошел до родного дома», «Тихая отрада», рассказы для детей), в которых автор подчеркивал, что моральный облик человека, его совесть и поступки определяются отношением к земле. Попадание же человека в непривычные условия (например, на армейскую службу с ее муштрой и унижением достоинства) приводит к потере такой любви, превращает человека-труженика в человека-калеку.

В педагогике И.Д. Горбачевский был сторонником трудового воспитания, выступая за создание при школах садов и огородов, пасек, мастерских и т.д. К примеру, в № 74—75 «Витебских губернских ведомостей» за 1894 г. был напечатан очерк Горбачевского «Об устройстве садовых питомников при народных школах», в 1895 г. отдельной книгой в Витебске издан очерк «Сельский учитель». В 1894 г. И.Д. Горбачевский был избран действительным членом Педагогического общества имени Я.А. Коменского при Педагогическом музее в Петербурге.

Последние годы И.Д. Горбачевский прожил за пределами Витебска — работал в системе образования на Кавказе, Кубани, в Рогачеве. Однако его работы, созданные в Витебске, оказали заметное влияние на изучение культуры белорусов, вошли в золотой фонд белорусской этнографической науки.

Для культуры Витебска и Витебского региона последней трети XIX в. особый интерес представляет деятельность русского и белорусского краеведа, археолога и этнографа Александра Максимовича Сементовского (1821—1893). Чем же определяется этот интерес? На наш взгляд, во-первых, самой судьбой Сементовского: присланный в 1860 г. на Беларусь для реализации политики русификации, он, в отличие от других царских чиновников, не просто ассимилировался с местными условиями, а сам стал активно изучать и творить культуру белорусского края; во-вторых, почти 30 лет творческой деятельности А.М. Сементовского связаны с Витебском (он был секретарем Витебского губернского статистического комитета, одновременно редактировал неофициальную часть газеты «Витебские губернские ведомости» — того издания, которое до него редактировал К.А. Говорский, — а впоследствии был редактором «Памятной книжки Витебской губернии»); наконец, в-третьих, он много и результативно изучал этнографию, историю и культуру Витебска и Витебской губернии.

Из-под пера А.М. Сементовского в годы его жизни в Витебске одна за другой выходят книги, публикуются статьи в журналах «Живописное обозрение», «Промышленность», «Древности», в газетах «Биржевые ведомости» и «Русский курьер».

Уже в 1862 г. в «Трудах вольного экономического общества» публикуется исследование Сементовского «Статистическое описание Витебской губернии в лесных отношениях». В 1863 г. увидело свет уже 7 его работ, в 1864 г. — 16, в 1865 г. — 13, в 1866 г. — 22 и т.п. В списке работ А.М. Сементовского, опубликованном в 1881 г., из 147 названий более 110 посвящены Беларуси, главным образом Витебщине. Кроме того, А.М. Сементовский составил и отредактировал 8 томов памятных книжек Витебской губернии (за 1863—1867, 1869, 1878, 1881), для которых значительная часть материалов была написана им самим.

Особый интерес для нас представляют работы, связанные с исследованием истории, археологии, этнографии, культуры Витебской губернии, в первую очередь такие из них, как «Статистический очерк Витебска» (1864), «О ярмарках и кирмашах Витебской губернии» (1867), «Этнографический обзор Витебской губернии» (1872), «О мерах и весе, употребляемых ныне и употреблявшихся в старые годы в Витебской губернии» (1878), «Беглый статистический очерк природы и населения Витебской губернии» (1881), «Белорусские древности» (1890) и др.

В предисловии к «Этнографическому обзору...» Сементовский писал: «Никогда этнография как наука не обращала на себя столько внимания ученых и вообще образованных людей, как во второй половине текущего столетия, когда к делам государственной политики присоединился сложный вопрос о национальности». Далее А.М. Сементовский подвергает критике великодержавного историка Эркерта, утверждавшего, что будто бы вероисповедание наиболее отчетливо определяет черты, отделяющие одну народность от другой. На богатом цифровом материале исследователь показывает, что окатоличенные по Витебской области белорусы, латыши, эстонцы и представители других народностей не стали истинными поляками (как это утверждал Г. Эркерт). А в быту католиков-белорусов и белорусов-православных не только нет отличий, но даже быт так называемой шляхты недалеко отошел от быта белорусских крестьян. С научных позиций Сементовский утверждает, что более правильно «можно определить народность по родному языку, принимая во внимание личные суждения народа о себе, его прошлую историческую судьбу и современный способ жизни, его симпатии и политические убеждения». Таким образом, при определении этнического состава А.М. Сементовский наряду с языком учитывает такие важные характеристики, как национальное самосознание народа, особенности его исторического прошлого и современного быта и культуры. Составленная им этнографическая карта Витебской губернии учитывает совокупность всех этих признаков.

Заслуживает внимания и то обстоятельство, что в работах А.М. Сементовского нет идеализации пореформенного быта народа и восхваления реформы (а именно этим грешат многие того времени этнографические исследования о Беларуси). Он дает правдивые картины быта, убогости пищи, жилища, показывает тяжелое материальное положение народа. В то же время он замечает, что белорусы не лишены даров духовных и их трудолюбие снижает тяжелый гнет экономики и политики.

Оригинальной по своему содержанию является работа Сементовского «О мерах и весе...», в которой проводится не так уж часто встречаемая в исследованиях мысль о необходимости изучения народной метрологии как одной из характеристик народного быта. Лейтмотив работы — чтобы избегнуть обмана простых людей, властям необходимо вводить единые единицы измерения меры и веса.

В «Белорусских древностях» ученый рассматривает все известные ему земляные памятники на территории Витебщины, проводя четкое деление их на городищи, курганы и замчищи. Вторая часть работы посвящена анализу кладов и находок, обнаруженных в разное время на территории губернии. Благодаря «Белорусским

древностям» и их автору, мы узнаем, к примеру, об интересных гривнах из Суходревского клада под Оршей (серебро, X в.), о гривнах из Даугавпилса (XVII—XVIII вв.), о фибулах X в. скандинавского (скорлупообразных) типа, о крестах-энколпионах (XII—XIII вв.), о кладах, найденных в Лепельском уезде и т.п. Еще один раздел посвящен памятникам эпиграфики (Борисовы камни в русле Двины и других местах) и культуры (церковь Бельчицкого монастыря в Полоцке, Благовещенская церковь в Витебске, крест Евфросиньи Полоцкой и др.).

Многие из работ А.М. Сементовского не потеряли своего значения до наших дней. Приходится лишь сожалеть, что они малодоступны не только современному читателю, но и ученым-исследователям, краеведам, учителям.

С 1891 г. начал самостоятельную научно-исследовательскую и публицистическую работу уже упомянутый нами Н.Я. Никифоровский. Научная деятельность его была успешной и результативной. За почти двадцатилетний период самостоятельных исследований он издал и подготовил для издания около 20 работ по фольклору, этнографиии и истории Витебского края (к примеру, только после смерти Никифоровского начали издаваться такие оригинальные труды, как «Полуприсказки и полупоговорки, употребляемые в Витебской губернии» (1910—1913), «Белорусские песни-частушки» (1911), «Полуприсказки-полуприславки» (1928). Н.Я. Никифоровский являлся членом ряда научных обществ России. Помимо членства в Обществе любителей природоведения, антропологии и этнографии Московского университета (ОЛПАЭ) был членом Русского географического общества (с 1897 г.), Витебского церковно-археологичного древнего хранилища (с 1895 г.), Витебского губернского статистического комитета (с 1895 г.), почетным членом Витебской архивной комиссии. В 1893 г. ОЛПАЭ наградило Н.Я. Никифоровского серебряной медалью за собранный богатый этнографический и фольклорный материал, в 1897 г. — денежной премией. Умер Н.Я. Никифоровский 28 мая 1910 г. на 67-м году жизни. Похоронен в Витебске на Воздвиженском кладбище.

Литературно-творческую деятельность Н.Я. Никифоровского можно условно разделить на два больших периода: первый — с 1877 г. по 1891 г. (когда он был корреспондентом П.В. Шейна и вел исследовательскую работу под его руководством — об этом разговор шел чуть выше) и второй — с 1891 г. по 1910 г. (собственно творческая деятельность). Собирательство фольклора и его изучение на первом этапе завершалось публикациями П.В. Шейна. К примеру, в книге Шейна «Белорусские песни, собранные П.В. Шейном», изданной в Петербурге в 1874 г., значительная часть песен (традиции и обряды рождественских праздников, песни пасхальные, песни пастушечьи, пожнивные песни, поминальные песни и т.д.) была собрана, записана и обработана Н.Я. Никифоровским. Много интересных и содержательных материалов, записанных нашим земляком, опубликовал П.В. Шейн в своем капитальном труде «Материалы к изучению быта и языка русского населения Северо-Западного края» (СПб., 1887, т.1, ч.1.; 1890, т.1, ч.2; 1893, т.3). Основатель белорусского научного языкознания и литературоведения Е.Ф. Карский отмечал: «Для первых трех книг «Материалов...» он (Н.Я. Никифоровский. — *А.Р., Ю.Р.*) доставил 60 достаточно объемных записей, а в четвертой (3 том) почти пятая часть занята записями Никифоровского. Все его сообщения отличаются фундаментальностью и интересны содержанием». Среди других материалов выделяются описание рождественской игры «Женитьба Терешки», характеристика толоки, описание купальского обряда в Гродненской области, зажинок и дожинок, свадебных обрядов в Витебской и Гродненской областях.

Научную ценность имеют также описания похоронных обрядов, материалы о поминках и дедах (Н.Я. Никифоровский называет четыре вида дедов, которые от-

мечались в Витебской губернии: первые Деды — толстая суббота (перед наступлением Масленицы); Пасхальные Деды — Радуница; Троицкие Деды (суббота перед Троицей); последние Деды — Дмитровские (суббота перед 26 октября). Главными считаются Пасхальные и Дмитровские Деды), описание белорусских похоронных причитаний и т.п.

Первой самостоятельной работой Н.Я. Никифоровского стали «Очерки Витебской Беларуси» (ч.1—8, 1892—1899), напечатанные в журнале «Этнографическое обозрение». Хотя в работе и затрагиваются общественные и социально-экономические проблемы (положение разных групп населения Витебской губернии в канун отмены крепостного права и сразу же после 1861 г.), все же в целом она имеет этнографический характер. «Очерки...» состоят из семи частей: 1. Старцы; 2. Дударь и музыка; 3. Помощники жителя; 4. Подданные помощники; 5. Пьющие и пьяницы; 6. Бабы или жены; 7. Сбеги, уход прочь, уход со двора. Наибольшим вниманием фольклористов пользуется очерк «Дударь и музыка». В основу очерков положены более чем тридцатилетние наблюдения Н.Я. Никифоровского, излагаемые с реалистической позиции.

На конкретных жизненных примерах Никифоровский показал большие музыкальные способности белорусского народа, богатство народной музыкальной культуры. Ученый нетрадиционно оценивает старцев (исполняли под аккомпанемент народного музыкального инструмента лиры духовные песни), дударей и музыков (исполняли танцевальную музыку и народные произведения на дуде и скрипке). Он считал, что народные певцы и музыканты — это «общественные служители, и служба их одинаково клонится к удовлетворению душевных потребностей народа».

Влечение к музыке, отмечал исследователь, белорусу свойственно с самого детства. При этом музыкальному воспитанию способствуют различные условия: напев тонкого голоса сестры-няни или ласкающего голоса матери и бабушки над колыбелью, музыкальное оформление семейно-бытовых мероприятий (например, свадьбы). Наконец, игра на самодельных музыкальных инструментах. «Всем музыка люба по сердцу; в душу каждого вносит некоторое успокоение, отвлекая от заурядного, будничного состояния». Описание белорусских народных инструментов (дуда, жалейка, скрипка), сделанные Н.Я. Никифоровским, проникнуты тонким эстетическим вкусом и сохраняют свою актуальность до наших дней (Г.А. Петровская).

Живым, народным языком написан очерк «Пьющие и пьяницы», в котором автор показывает, как относится белорусский крестьянин к водке, когда и почему ее пьет (и по причине приема гостей, и с горя, и с радости, и по случайному поводу и т.д.).

Очерки получили всеобщее признание и высокую оценку российской общественности. Успешной следует признать и публикацию в 1895 г. работы «Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Беларуси и описание предметов обиходности (Этнографические данные)». Она состояла из четырех частей (первая посвящена изучению пищи белоруса Витебской губернии, вторая — одежды, третья — жилища и хозяйственных построек, четвертая — производственной деятельности белорусского крестьянина).

Воодушевленный успехом, Н.Я. Никифоровский готовит и издает новую этнографическую работу, богатейший материал для которой он собирал более 30 лет. Часть материалов (а все они систематизированы в семи разделах) носит этнографический, часть — фольклорно-этнографический характер, некоторые несут на себе печать художественного вымысла. Привлекают внимание читателя такие раз-

делы, как «Приметы беременности», советы беременным, роженицам, по уходу за ребенком в первые дни рождения и т.д. Будущую судьбу ребенка, отмечает Н.Я. Никифоровский, белорусские крестьяне определяли в зависимости от дня рождения. Считалось, что в понедельник рождаются лодыри и несчастные; во вторник — трудолюбивые; в среду — наполовину лодыри, наполовину трудолюбивые; в четверг — те, кто не доживает до старости; в пятницу — горькие пьяницы; в субботу — более счастливые и удачливые, чем во все другие дни; наконец, в воскресенье — те, кто вызывает к себе зависть. На судьбу ребенка влиял и месяц рождения. К примеру, по приметам, ребенок, родившийся в мае, долго не живет, только мучается («мается») в этом мире и т.д.

Всего в книге содержится 2307 номеров различных материалов, несущих ценные сведения о мироощущении и мировосприятии белорусского народа, его духовной первооснове, общественной и частной жизни.

В 1898 г. витебский читатель смог познакомиться с очередной книгой Н.Я. Никифоровского «Простонародные загадки» (в сборник включено 532 текста), составленной по тематическому принципу (может быть, впервые в белорусской фольклористике и этнографии), более научному и удобному для пользования. Большинство загадок характеризуется поэтической образностью, высокой художественностью, оригинальной метафоричностью. Именно эти характеристики загадок, собранных Н.Я. Никифоровским, привлекают внимание современных исследователей фольклора (включены в современные сборники, антологии фольклора и т.п.).

Одной из интереснейших работ исследователя является опубликованная в 1907 г. в «Виленском временнике» работа «Нечистики. Свод простонародных в Витебской Беларуси сказаний о нечистой силе». В небольшом вступлении автор пишет, что нечисть всякая — это невидимые враги человека, которые, в отличие от видимых (нашествия завоевателей, голод, эпидемии), окружают его от рождения и до смерти. И эти враги часто были более грозными, чем реальные, ибо властвовали они над умами людей, передаваясь из поколения в поколение как беспрекословное правило крестьянской жизни, которому надо следовать безо всяких сомнений и оговорок. Называет и характеризует Н.Я. Никифоровский таких нечистей около тридцати, открывая этот перечень Люцифером и заканчивая оборотнями (существами, способными превращаться в разные предметы, существа, животных). Заслуга Н.Я. Никифоровского в том, что, опираясь на народные легенды, поверия, сказания, он впервые осуществил систематизацию белорусской демонологии, подкрепив ее фактическим материалом. (Заметим, что такой работой в 1860-е гг. занимался и белорусский исследователь П.М. Шпилевский. Однако достаточной системности в его трудах, например, в работе «Беларусь в характеристических описаниях и фантастических ее сказках», не было.)

Нельзя обойти вниманием и изданную в 1899 г. в Витебске книгу «Странички из недавней старины города Витебска», в которой Никифоровский впервые обращается к этнографии городского населения, приводит некоторые интересные его характеристики.

Отметим и еще одну работу Н.Я. Никифоровского, равной которой до него российская (в том числе и белорусская) фольклористика не имела. Это сборник кратких изречений из живого языка простого народа, под названием «Полуприсказки и полупоговорки, употребляемые в Витебской Беларуси». Его печатание началось вскоре после смерти исследователя в «Записках Северо-Западного отдела императорского Русского географического общества» (работа печаталась по частям: книга 1 — 1910 г., книга 2 — 1911 г., книга 3 — 1912 г., книга 4 — 1913 г.).

Всего было напечатано 614 изречений, каждое из которых снабжено кратким пояснением. «Подобно пчеле, собирающей «дани полевые», я ловил в живом языке необходимое мне, записывал, приводил в систему, сопровождал запись необходимыми комментариями: дальше этого и больше этого мне не суждено ни идти, ни сделать», — писал он в своем пояснении к работе. Известный русский ученый Е.А. Лядский, ознакомившись с работой Н.Я. Никифоровского, отмечал: «Судя по вашему сборнику, в вашем распоряжении — богатейший материал по живому белорусскому языку; было бы очень полезно, если бы у вас появилась возможность одновременно отметить отдельно типичные, характерные образы, которые застыли в определенной форме — лингвистам оказали бы вы тем самым ценную услугу, не говоря уже о том, насколько такого рода подбор дополнил бы словарь Носовича».



Е.Р.Романов.

Научная и творческая деятельность Н.Я. Никифоровского заслуживает самой высокой оценки. Его труды (и по этнографии Придвинского края и других частей Беларуси, и сборы фольклорных произведений) стали и для последующих поколений ученых ценнейшим и богатейшим источником всестороннего изучения быта, традиций и обрядов белорусов, их устного поэтического творчества, их художественной культуры. Жизнь нашего земляка — это пример научного подвижничества во имя сохранения духовного наследия предков. Как справедливо замечает В.К. Бондарчик, «своими исследованиями по этнографии, фольклору и истории Белоруссии Никифоровский защищал свой народ от разных фальсификаторов истории (польских националистов и русских великодержавных шовинистов), отрицавших его право на самостоятельное национальное развитие».

Думается, что в один ряд с Н.Я. Никифоровским можно поставить этнографа, фольклориста, археолога Евдокима Романовича Романова (1855—1922), уроженца Гомельщины, много лет жизни посвятившего изучению культуры Витебска и Придвинского края. Он автор более 200 научных работ по этнографической культуре, истории археологии белорусов, организатор и исполнитель археологических раскопок в Витебской губернии, первооткрыватель и автор описания памятника эпиграфики XII в. Борисова камня на Толочинщине, популяризатор произведений белорусской литературы. За большие заслуги в развитии науки по фольклористике и этнографии, археологии и истории был избран членом многих научных обществ и организаций.

Ученый-самоучка оставил после себя богатейшее фольклорно-этнографическое наследие, посвященное разным регионам (в том числе и Подвинского) родной Беларуси. По неполным подсчетам, Е.Р. Романов собрал 825 сказок, легенд и преданий, 305 загадок, 2256 пословиц и поговорок, 944 заговора, 58 духовных стихов, 3742 песни и 778 припевок.

Е.Р. Романов в историю витебской культуры вошел не только как человек, более двадцати лет отдавший делу образования и просвещения в Витебской губернии, но и как автор монументального издания «Белорусский сборник» в 10 выпусках. Первый выпуск был издан в Киеве в 1886 г., а последний, десятый, — в Минске в 1928 г. Три выпуска сборника (третий, четвертый и пятый) были изданы в Витебске (1887, 1891) и посвящались описанию народных обычаев, обрядов, занятий, ремесел и быта крестьян Подвинья. Известный дореволюционный славяновед Ф. Истомин (один из первых рецензентов «Белорусского сборника») назвал работу Е.Р. Романова «значительным вкладом в литературу нашей народной словесности».

Второй крупной работой витебского периода являются «Материалы по исторической топографии Витебской губернии. Уезд Велижский» (Могилев, 1898). Здесь автор решительно выступает против антинаучных взглядов дворянских и буржуазных историков на белорусский народ, возмущается их реакционными выводами, будто этот народ «лишен всех хороших качеств, и физических, и моральных, и умственных». Интересны выводы, сделанные Е.Р. Романовым на основе глубокого изучения топонимических материалов. Он устанавливает, к примеру, что «движение славян сюда произошло в доисторическую эпоху». Ученый отмечает также отсутствие польской топонимики на территории Витебской губернии. «Подчинение Польше, — писал он, — на языке земли не оставило никаких следов, кроме единичных названий». Население Велижского уезда, по мнению Романова, менее всего смешивалось с другими народами. «Уезд, — подчеркивает он, — является исключительным по чистоте оазисом славянского племени. Наиболее интересными пунктами его являются: Казанская, Будницкая, Вязьменская и Сертейская волости — с южных, Усмынская, Барановская, Церковщинская и Усвятская — с северных.

Сюда главным образом и должны быть направлены исследования наших ученых».

Знакомство с фольклорно-этнографическими работами Е.Р. Романова показывает (как совершенно справедливо считает В.К. Бондарчик), что почти ни одна сфера народной жизни не выпадала из поля зрения выдающегося белорусского этнографа. Быт народа, его творчество, материальная и духовная культура во всех ее проявлениях, обрядность, верования, толкования снов, народная медицина, детские игры — все это нашло яркое отражение в его трудах. По свидетельству самого Е.Р. Романова, он не занимался изучением только юридического быта белоруса. Посвятив всю свою жизнь изучению истории Беларуси, Е.Р. Романов постоянно подчеркивал богатство и самобытность белорусской народной культуры, ее общие с русской культурой черты и исторические истоки.

Е.Р. Романов был инициатором создания в Витебске древнехранилища, или церковно-археологического музея. В июне 1892 г. в своей записке, направленной в адрес архиепископа Полоцкого и Витебского Антонина, он высказался за организацию сбора в церквях епархии памятников церковной древности, не употребляемых в церковной службе, но представляющих «не только местный, но и общий церковно-археологический интерес». Речь шла о древнем церковном убранстве, иконах, древних рукописях и печатных изданиях, колоколах и других вещах, которые, по мнению ученого, требовали «старательного сохранения от уничтожения временем и неопытностью лиц, ближайшему досмотру которых они были доверены».

Инициатива Е.Р. Романова быля воспринята с одобрением, и в Витебске начались работы по созданию музея.

С 1880 г. и до конца своей жизни (1893) в Витебске жил известный исследователь белорусского фольклора в 1840-е гг., поэт и переводчик Игнатий Евстафьевич Храповицкий (1817—1893). Хотя о литературной и исследовательской деятельности И.Е. Храповицкого в витебский период жизни (он в это время являлся предводителем дворянства Витебской губернии) сведений не сохранилось, его авторитет и богатый художественный опыт не могли не влиять на художественную жизнь города.

Исследователям и любителям белорусской художественной культуры, витебскому читателю 1880-х гг. были хорошо известны такие произведения И.Е. Храповицкого, как стихотворение «Двина» (оно стало программным для журнала-альманаха

«Рубон», издаваемого в 1842—1849 гг. в Вильно и сыгравшего определенную роль в изучении художественной культуры Придвинского края), статья «Взгляд на поэзию белорусского народа» («первое серьезное исследование эстетики белорусского народа» — Э.К. Дорошевич, В.М. Конон) с приложением наблюдений над особенностями белорусского языка на материалах говоров Витебщины, романтические стихи «Баркаролла», «Осень», переводы на польский язык белорусских народных песен (были опубликованы в третьем томе «Рубона» за 1843 г.) и др.

Мысли, высказанные И.Е. Храповицким в его «Взгляде на поэзию белорусского народа» (напечатан в 1845 г.), не потеряли своей актуальности и в 1880—1890-е гг., вооружая исследователей народной культуры прогрессивной методологией. К примеру, он считал, что модные литературные течения (в 1840-е гг. таким был классицизм) пренебрежительно относятся к народной поэзии, тормозя тем самым развитие литературы. Правда, они не могут остановить развитие фольклора. В то время, как искусственная поэзия все больше впадала в мертвое подражательство, писал И.Е. Храповицкий, и становилась почти непонятной читателю, народная поэзия тихо и незаметно распространяла свое господство, обогащая своими достижениями профессиональную литературу. Именно поэтому он призывал глубоко изучать фольклор и народную эстетику. А ведь это была одна из злободневных задач 80-х годов!

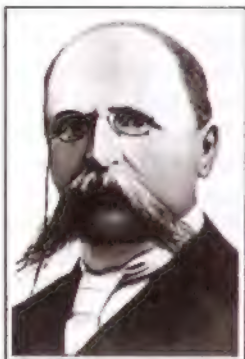
Ценными для исследователей конца XIX в. были замечания Храповицкого о постижении такой важной черты народной культуры, как единство человека с природой (при этом не на уровне единства мифологического, когда человек не выделял себя из окружающей среды, а на уровне единства диалектико-эстетического, при котором человек и природа находятся в состоянии постоянного взаимодействия). Исследователь дал меткое описание «кривых вечеров» (две рождественские недели, когда вечером нельзя было ничего делать), когда рассказывали много сказок, былей, преданий, а песни как будто отступали на второй план. Но в другие поры года в народном творчестве основное место занимает песня, не только в свободное, но часто и в рабочее время. В белорусской поэзии, отмечал исследователь, нет образа зимы, снега и холода; они, как правило, ассоциируются с бедой и недолей. Подчеркивал наш земляк и социальную обостренность многих песен.

И.Е. Храповицкий, отмечая отсутствие в белорусском фольклоре развитого жанра былины и былинной песни, справедливо предупреждал, что историческая ценность фольклора не в сухом перечислении славных имен и деяний, а в стремлении народных авторов проникнуть во внутреннюю жизнь народа и постичь ее во всем богатстве. Он нацеливал исследователей фольклора на постоянное внимание к изучению народной песни (кладезя красоты, тонкости и благородства чувств. — *А.Р., Ю.Р.*) и сказки (выводы которой часто глубоко укрыты, как тепло весны в глубине присыпанной снегом земли — Э.К. Дорошевич, В.М. Конон).

Реализацию подобных замечаний мы находим в работах Н.Я. Никифоровского, П.В. Шейна, Е.Р. Романова, И.Д. Горбачевского и других исследователей народного творчества Витебска и Витебщины.

Известно, что И.Е. Храповицкий готовил к изданию «Полный белорусский песнесбор» (собирал тексты, разработал классификацию), который по неизвестным причинам остался неизданным.

Особое место среди витебских авторов конца XIX — начала XX в. по праву занимает Алексей Парфенович Сапунов (1851—1924). Если, скажем, Н.Я. Никифоровский, И.Д. Горбачевский, Е.Р. Романов в своем творчестве тяготели к фольклорно-этнографической основе (часто заключая произведения фольклора, традиции, обычаи и обряды в художественную форму), то А.П. Сапунов известен глав-



А.П.Сапунов.

ным образом как историк, археограф и краевед Витебска и Витебской губернии, исследованию которых он посвятил практически всю свою научно-творческую жизнь (за исключением небольших временных промежутков: в 1869—1873 гг. он учился и работал на кафедре историко-филологического факультета Петербургского университета, в 1897—1901 гг. во время работы преподавал в Московском университете).

В Витебске он учился в Александровской гимназии (1862—1869), здесь работал в одной из гимназий учителем латинского и греческого языков (1873—1876), здесь достиг больших высот на государственной службе (был архивариусом Витебского центрального архива древних актов, секретарем Витебского губернского статистического комитета, с 1918 г. заведовал секцией демографии в губернском статистическом бюро, с 1919 г. плодотворно трудился в Витебском губернском архиве).

В Витебске А.П. Сапунов получил и официальное общественное признание: он был депутатом Третьей Государственной думы, за свой труд был удостоен высоких правительственных наград — орденов Св. Станислава и Св. Анны II и III ступеней. Именно ему (вместе с Е.Р. Романовым и священником В. Говорским) было поручено создание Витебского археологического музея и Витебской ученой архивной комиссии. А.П. Сапунов был инициатором открытия Витебского отделения Московского археологического института, в котором сначала был преподавателем, а впоследствии — профессором. А.П. Сапунов состоял членом многочисленных научных и просветительных обществ в Москве, Петербурге, Могилеве, Витебске и других городах; имел звание Почетного гражданина городов Витебска и Велижа.

При жизни А.П. Сапунова были изданы 72 научные работы, среди которых сборники исторических актов и документов о Витебско-Полоцком крае, научные исследования и вступительные статьи к историческим сборникам, очерки, статьи и другие жанровые произведения, рассчитанные на различные круги читателей. А.П. Сапунов исследовал историю, литературу, этнографию, археографию, архитектуру, фольклор Придвинского региона, обнаружил, установил подлинность и сделал описание древних рукописных памятников, описал древние Борисовы камни, архивы Витебщины, Могилевщины и Минска.

Свою первую работу «Исторические известия о Витебском замке» А.П. Сапунов опубликовал в 1881 г. в «Памятной книжке Витебской губернии на 1881 год». Затем последовали «Полоцкий Софийский собор» (1888), «Двинские или Борисовы камни» (1890), «Река Западная Двина: историко-географический обзор» (1893), «Памятники времен древнейших и новейших в Витебской губернии» (1903), «Университет в Полоцке» (1908) и другие. Однако самой крупной работой (по сути, главным трудом жизни), пользующейся неизменным спросом у исследователей истории и культуры Витебщины, является сборник документов «Витебская старина» (1-й, 4—5-й тома, изданные в 1883—1888 гг.), которому предшествовала небольшая «Летопись города Витебска», непосредственно посвященная городу над Двиной (заметим, что издана книга была на средства автора, и даже если были бы распроданы все 500 экземпляров, затраты бы не окупались). Состоящая из 12 разделов, книга включает краткие летописные сведения об истории Витебска (1021—1499), грамоты, привилеи, договоры и другие документы, отражающие политическую, общественную и религиозную жизнь Витебска (1229—1858), материалы о жизни и деятельности архиепископа Иосафата Кунцевича, документы о витебских церквях и монастырях, сведения о демографическом и национальном составе на-

селения Витебска, материалы о войне 1812 г., описание магазинов, отдельных зданий и их владельцев, списки всех витебских князей, епископов, игуменов монастырей, белорусских генерал-губернаторов. Завершается книга перечнем наиболее важных событий в истории Витебска (от первого упоминания в летописи и до 1875 г.). Особенностью «Витебской старины» было художественное оформление: многоцветная обложка, рисунки гербов Витебска, Витебского княжества и Витебской губернии, виды витебских соборов и церквей, большое количество портретов, планов, чертежей, печатей и т.п. Книга получила высокую оценку в таких изданиях, как «Правительственный вестник», «Русь», «Гражданин», «Санкт-Петербургские ведомости», «Киевская старина» и др. Об официальном признании успеха «Витебской старины» свидетельствует рекомендация Министерства народного образования учебным заведениям России о приобретении трех томов книги А.П. Сапунова в фундаментальные библиотеки учебных заведений. Великий И.Е. Репин напишет историку из Петербурга: «Глубокоуважаемый Алексей Парфенович! Благодарю Вас за Ваши отличные книги «Витебской старины». Это чудесное издание. Какой серьезный труд. Сколько собрано материалов. Я понемногу знакомлюсь с ними. Очень. Очень благодарен Вам. Буду считать за честь когда-нибудь отблагодарить Вас».



«Витебская старина». Т. 4. Витебск. 1885 г. Обложка.

Известный краевед Н.Н. Богородский так оценил значение А.П. Сапунова в развитии науки и культуры: «Все труды Алексея Парфеновича такие обширные по затронутым темам, так всесторонне характеризуют Витебщину, что нельзя без них обойтись... исследователю прошлого Витебщины. Ими приходится пользоваться и археологу, и этнографу, и географу, и натуралисту... Приходится только удивляться, как мог выполнить эту титаническую работу один человек».

Небезынтересным представляется и мнение о Сапунове такого известного ученого-историографа, как наш современник М.М. Улащик. «Знакомясь с опубликованными работами Сапунова (а у него осталось немало и неизданных работ), — писал историк, — можно удивляться его энергии, видя, сколько может сделать человек в свободное от преподавательской работы время... Работа в одиночку определила, что издатель не только проводил самостоятельные поиски в совершенно неупорядоченных архивах, где дела лежали грудой, но также сам искал необходимую литературу для заметок и статей, сам делал все переводы с латинского и польского».

На конец XIX — начало XX в. приходится литературная и научная деятельность в Витебске Владимира Казимировича Стукалича (1856—1918). В это же время он



В.К.Стукалич.

активно сотрудничает с «Русским курьером», где печатает свои критические очерки о русской литературе. Можно предположить, что именно эти очерки привлекли внимание Г.И. Успенского, с которым В.К. Стукалич переписывался в 1886—1890 гг. (известно, что в 1890 г. Г.И. Успенский побывал в Витебске). В 1896 г. и 1898 г. в Витебске издаются книги-рецензии В.К. Стукалича «Краткая заметка о белорусском наречии» и «Авторское право». Первая из них посвящена исследованию работы М.В. Довнар-Запольского «Из истории общественных течений в России», а вторая — сборнику «Белоруссия и Литва», изданному П.Батюшковым.

В.К. Стукалич известен также как автор исторических исследований, трудов по вопросам культуры, библиографии, права. Интереснейшими работами Стукалича являются исследования, посвященные творчеству витебских краеведов Н.Я. Никифоровского и А.П. Сапунова. В вышедшей в Витебске в 1905 г. книге «А. Сапунов. К 25-летию его научной и литературной деятельности» В.К. Стукалич детально проанализировал важнейшие работы витебского историка, дал оценку их научной значимости. Библиографический справочник работ А.П. Сапунова, содержащийся в книге, был одним из наиболее полных (перечислено 50 работ, напечатанных не только в российских, но и иностранных газетах и журналах).

С большим вниманием и интересом были восприняты читателями и работы В.К. Стукалича, посвященные Н.Я. Никифоровскому (в первую очередь рецензия на «Странички из недавней старины города Витебска»). Интерес они вызывают и потому, что здесь достаточно убедительно прослеживается гражданская позиция автора, его негативное отношение к великодержавным публицистам, отказывавшим белорусам в праве на свою национальную культуру. «Еще Н.А. Добролюбов, — замечал Стукалич, — едко высмеял нелепую сказку о вырождении Белоруссии».

Нельзя не вспомнить и статью В.К. Стукалича «К вопросу об устройстве университета в Витебске», напечатанную в 1908 г. в «Витебских губернских ведомостях». Это страстный призыв к властям и интеллигенции города ходатайствовать перед Министерством народного образования об открытии университета в одном из старейших белорусских городов. Хотя этот призыв не был услышан и поддержан, все же можно предположить, что он стал толчком к открытию в Витебске в 1910 г. учительского института.

Для истории художественной культуры Витебска небезынтересно знакомство и встречи В.К. Стукалича с И.Е. Репиным. Именно исторические исследования Стукалича стали основой сюжетов и набросков некоторых репинских работ здравневского периода.

В литературной жизни Витебска предоктябрьского периода важное место принадлежит Александру Романовичу Пщелке (1869—1943), уроженцу деревни Черствяты Лепельского уезда Витебской губернии. Несмотря на то, что до 1914 г. Пщелка жил и работал в Прибалтийском крае (Виленской, Эстляндской и Курляндской губерниях), он поддерживал тесную связь с витебскими книгоиздателями, газетой «Витебские губернские ведомости» (печатался в ней с 1898 г.). Первый авторский сборник (а писал А.Р. Пщелка на белорусском и русском языках) «Очерки из жизни белорусской деревни» появился на свет в Витебске в 1899 г. Затем одна за одной выходят книги «Филиппова свадьба: Белорусский очерк» (1901), «Белорусские рассказы» (1901), «Очерки и рассказы из белорусской жизни» (выпуск 2, 1903), «Город и деревня» (1905), «Очерки и рассказы из жизни белорус-

ской деревни» (2-е изд., 1906), «Очерки и рассказы из жизни Белоруссии» (сборник 2, 2-е изд., 1910), «Сотворение мира» (1910) и другие. В 1910 г. под редакцией А.Р. Пщелки в Витебске была издана поэма «Тарас на Парнасе».

По-разному оценивают творчество А.Р. Пщелки литературоведы и исследователи истории белорусской литературы и культуры — от возвышенных (и достаточно объективных) оценок у Я. Усикова и В.А. Василевича до обвинений в псевдонародности, низкопробности и беспомощности у К.Р. Хомченко и С.Х. Александровича. Мы же будем исходить из того, что творчество А.Р. Пщелки (пусть и несущее на себе печать социальной ограниченности) для современного читателя предстает как «первоначальный» реализм в виде натуралистически-этнографических очерков-рассказов, как влияние русского литературного народничества (М.И. Неушев, Ф.Д. Нефедов и др.), отличающихся своеобразным бытоописанием забитой крестьянской жизни Витебщины, с одной стороны, и источник для изучения фольклористики и этнографии белорусского края, с другой. Да, действительно, для многих очерков и рассказов Пщелки характерны снисходительность и морализаторство в отношении имущественных классов и чиновничества, замыкание критики существующего строя «в сфере морально-дидактического разъяснения жизненных явлений». Следы такого влияния особенно заметны в «Никитовых поминках» и «Белорусских рассказах» (1901). В своих произведениях писатель не поднялся до критики и резкого осуждения существующего строя. И в этом его ограниченность.

Если же исходить из оценки творчества не из того благого пожелания, что должен был сделать тот или иной художник, писатель, музыкант, а что он сделал в конкретных обстоятельствах, то можно увидеть и в произведениях А.Р. Пщелки много интересного. В первую очередь речь идет о юмористической оценке писателем жизненных реалий. Крестьянин — основной герой его произведений — похож на интермедийных персонажей XVII—XVIII вв. (рассказ «Помещичье игрище»), изображаемых часто достаточно грубыми и необразованными. Это, пожалуй, одно из главных противоречий в творчестве писателя: юмор и сочувствие, с одной стороны, и преувеличение отрицательных качеств крестьянства (лодырничанье, пьянство), с другой. Хотя определенная доля истины была и в таком подходе). Писатель искренне желал обновления витебской деревни, решения ее острых социальных проблем, но путей к достижению такой цели не видел. Сводил их к постановке риторических вопросов: «Спят крепко, беспробудно... Бог знает, когда наш бедняк-белорус очнется от сна вековечного, когда он освободится от темноты и невежества? Дождется ли когда-нибудь поры золотой, дня погожего?»

Меньше споров и дискуссий вызывают этнографические работы А.Р. Пщелки, а некоторые из них (например, «Белорусские праздники») дают столь богатый материал по народному календарю, что и сегодня могут быть источником для изучения примет и особенностей крестьянской жизни в конкретном регионе (например, на Лепельщине), хотя сам автор никогда не считал себя знатоком в области фольклористики и этнографии. С интересом читаются очерки А.Р. Пщелки о праздновании дня Юрия (Георгия; защитника «от зверя полевого, от ока злого...»), деревенской вечеринке, поверьях о нечистиках (лесовиках, водниках, волколаках), обряде зажинок (с богатым описанием пожнивных песен, пожеланий, поговорок о жниве и т.п.), о крестьянском обряде толоки и другие. Именно в этих произведениях раскрывается жизнелюбие, коллективизм, умение трудиться, песенность белорусского края. Несмотря на противоречивость оценок и некоторую непоследовательность в отдельных произведениях, творчество А.Р. Пщелки несло читателю богатую информацию о тяжелой крестьянской жизни с ее сложностями и невзгодами, но и с ее богатством духовности — разнообразием традиций, обычаев, обрядов, умением по-хозяйски распорядиться духовным наследием предков.

В конце XIX — начале XX в. в Витебске побывали, а также жили и работали известные русские писатели и поэты — И.А. Бунин (1889), Г.И. Успенский (1890), К.И. Чуковский (1913). Г.И. Успенский, например, свои впечатления о Витебске, в котором он прожил целый месяц, отразил в черновом наброске очерка «Мальцевская платформа» (1892—1893). «И, наконец, приехал в Витебск, — замечает писатель. — От Смоленска до Витебска — один шаг, а какая разница: костелы, превращенные в православные церкви, костелы, оставшиеся без ремонта...»

Таким образом, литературная жизнь Витебска предстает явлением многоплановым и разностилевым — от романтизма до критического реализма, от возвышенного сентиментализма до бытоописательства, от полилингвизма до кристаллизации национального начала, от самобытных литературных произведений до фольклора и этнографии. Задача заключается в том, чтобы все это многообразие литературы было востребовано не только современным читателем, но и современными исследователями, стало источником изучения богатого литературного наследия, часто нам совершенно неизвестного.

Названные имена известных в славянской художественной культуре деятелей (а витеблянам в значительной мере повезло: все они так или иначе имели отношение к становлению культурной ауры города над Двиной) подводят к определенному выводу. На протяжении всего столетия и лучшие российские подданные и заболевшие чувством национального самосознания представители полонизированной (в свое время!) местной шляхты демонстрировали внимание, интерес и попытки научного понимания и осмысления белорусского культурного феномена как явления самобытного и уникального, сохранившегося до конца XIX в. А в итоге? На примере Витебска заметны (теперь этот вывод вряд ли можно опровергнуть) две, может быть, не совсем равнозначные, но одинаково важные для белорусской культурологии тенденции:

— первая: понимание в России (пусть и отдельными ее представителями) сущности Беларуси не как Северо-Западного края, а как самостоятельного региона, обладающего уникальным историко-культурным наследием;

— вторая: формирование глубинного процесса в культуре складывающейся белорусской нации — преобладание центростремительных тенденций над центробежными и развитие на территории Беларуси таких уникальных культурных центров, как Витебск, Минск, Могилев и др.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО И БИБЛИОТЕЧНОЕ ДЕЛО

Новые политические, экономические и духовные условия не могли не сказаться и на развитии такого элемента художественной культуры, как печатное дело, а впоследствии — и распространение и потребление полиграфической продукции. Сказалась, впрочем, и политика либерализации печати и книгоиздательского дела, предпринятая в начале царствования Александра I. Ведь по его указанию был отменен указ 1796 г. о закрытии вольных, то есть частных типографий, снят запрет (существовавший с марта 1801 г.) на ввоз книг из-за границы, литература была освобождена от надзора управления благочиния, функции цензуры из полицейского ведомства передавались в ведение Главного управления училищ и т.д. Правда, впоследствии постановлениями правительства той же царствующей особы все эти «демократические» начинания были сведены на нет.

Открытие типографии в Витебске в 1797 г. (а она просуществовала до 1917 г.) не было данью моде. Новый край, полученный Российской империей, должен был видеть печатную продукцию на языке этой державы. Именно поэтому в типографии печатались официальные документы, а с 1838 г. на русском языке началось регулярное издание газеты «Витебские губернские ведомости» (прекратила свое существование в 1918 г.). Губернская типография существовала на средства губернского правления и имела статус казенно-коммерческого предприятия. Может быть, в силу финансовых обстоятельств издание художественных произведений в первые годы после ее основания носило случайный характер.

Первым художественным изданием Витебской типографии было панегирическое произведение «Похвальная песнь при возшествии на престол императора всея России Павла Петровича Первого, воспетая шкловскими евреями и с ними сопряженным обществом в Белоруссии», пронизанное явным верноподданическим духом. Зато второе издание (как и первое, напечатанное на русском языке гражданским шрифтом) носило художественный характер. Это были «Орлы и скворцы. Притча» А.П. Сумарокова, увидевшая свет в 1806 г. Книга выдержала два издания.

Во время войны 1812 г. типография была разгромлена и почти полностью уничтожена, восстановлена только в 1815 г. Сведений об издании в этот период художественных произведений пока на обнаружено. Зато достоверно известно, что в 1820 и 1827 гг. в губернской типографии были изданы небольшие работы по ветеринарии витебского врача К.И. Гибенталя (Гюбенталл)*. Это были одни из первых популярных ветеринарных изданий в Беларуси.

В послереформенный период в Витебске кроме губернской типографии действуют издательства «Общества сельских хозяев» и «Епархиального Свято-Владимирского братства». В конце XIX — начале XX в. к ним добавятся типография «Энергия» издателя И.Д. Абморшева, а также частные типографии П. Подземского, Г.А. Малкина, М. Неймана (последний, кстати, издал несколько книг, посвященных войне 1812 г., в том числе получившую широкую популярность у публики книгу В.С. Арсеньева «Документы о французских военнопленных 1812—1813 гг. в Витебской губернии» (1910). В.С. Арсеньев в типографии Неймана издал две книги, на наш взгляд, сегодня незаслуженно забытые — «И.И. Лажечников в Витебске» и «Михельсоны» (1910), посвященные их государственной и культурной деятельности в Витебске. Отметим и еще одно издание Неймана, имеющее важное значение для изучения художественной культуры Витебска и Витебщины. Это «Каталог монет и медалей музея Витебской архивной комиссии», вышедший в свет в 1911 г.

Именно Витебской губернской типографии мы сегодня обязаны наличием целого ряда уникальных исторических, этнографических, фольклорных и художественных произведений. Назовем, во-первых, литературу общеисторического характера. Это издаваемая с 1860 г. «Памятная книжка Витебской губернии», «Историко-юридические материалы...» (выпуски 1—16, 1871—1885), «Инфлянты» (1886), «Летопись города Витебска», «Католическая легенда о Параскеве, княжне Полоцкой», «Исторические отношения Руси Белой и Великой» (1898), «Витебская старина», «Двинские или Борисовы камни», «Река Западная Двина» А.П. Сапунова, «Общий очерк Витебской губернии» Е.Р. Романова (1898), «Лепель, уездный город Витебской губернии. Хроника минувшей жизни» Д.И. Довгялло (1905) и дру-

* В 1820 г. в Витебске издана работа К.И.Гибенталя «Наставления по случаю открывшегося в Витебской губернии скотского падежа. С показанием признаков и способов лечения и предохранения». Эта же работа переиздана в 1827 г.

гие. Во-вторых, издания этнографического характера. Здесь заметно выделяются труды Н.Я. Никифоровского «Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Беларуси и описание предметов употребления» (1895), «Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные предания о лицах и местах» (1897), «Простонародные загадки» (1895), «Странички из недавней старины города Витебска» (1899), труды Е.Р. Романова «Кара в сто лет» (напечатано несколько белорусских народных песен, 1894), «Милостивый Осип, или Милости прошу, а не жертвы» (в этот сборник исследователь включил известную народную поэму «Тарас на Парнасе», 1896), И.Д. Горбачевского «Старина стародавняя» (1897) и «Что-то с нею будет» (1898) (многие произведения, вошедшие в эти издания, первоначально печатались в «Витебских губернских новостях»), А.П. Сапунова «Губернаторский дворец в Витебске» (1892) и другие. В-третьих, авторские произведения художественной направленности: «Наши переселенцы» (1896) А.К. Ельского, «Дунин-Марцинкевич и его поэма «Тарас на Парнасе» М.В. Довнар-Запольского (1896), «Двадцать басен» М.В. Анцева (1910), «Марковские гайдамаки» Д.И. Довгялло (1896) и другие. В-четвертых, литература справочного и библиографического направления, посвященная Витебску и Витебской губернии. Здесь в первую очередь назовем «Оттиски видов храмов, священных предметов, городов Северо-Западного края, народных типов Витебской губернии и предметов древности» (текст А.П. Сапунова, 1891), «Каталог архива Витебской ученой архивной комиссии» (1911), «Адресная и справочная книга города Витебска» (1913) и другие. Наконец, в-пятых, издание произведений художественной литературы, как правило, на русском языке. Назовем лишь некоторые: «Стихи» (1898) и «В тумане жизни» (1898) Г. Теодоровича, «Путевые записки и впечатления» Н. Тихомирова (1898), «Полоцк, Витебск и Минск в 20-х годах прошлого столетия» Р.Пинкертона (в переводе А.П. Сапунова, 1901). Ряд книг, выпущенных в конце XIX века, посвящался известным русским писателям: А.С. Пушкину («Пушкин-воспитатель» В.М. Тычинина, 1899, и «Пушкин и его отношение к Байрону» Н.Д. Тихомирова, 1899), И.С. Тургеневу («Тургеневские женщины» С.Н. Костянина, 1896).

Следует отметить, что значительную издательскую работу проводили в городе в конце XIX — начале XX в. Общество сельского хозяйства (издавались книги и брошюры по выращиванию сельскохозяйственных культур, практические советы по плодоводству и животноводству и т.п.), Общество врачей (литература по гигиене, санитарии, профилактике инфекционных заболеваний и др.), Губернский статистический комитет («Памятные книжки», «Обзоры губерний», «Карманные книжки», журналы, монографические исследования, такие, например, как «Памятники времен древних и новейших в Витебской губернии» (1903) и «Исторический очерк Витебской Белоруссии» (1911) А.П. Сапунова и др., Ученая архивная комиссия (только за период с 1909 г. по 1912 г. в Витебске было издано около 40 книг, главным образом краеведческого характера), земские учреждения.

Значительное количество литературы посвящалось проблемам образования, отраслям знаний (сельскому хозяйству, медицинскому делу, торговле, развитию промышленности и т.п.). Просуществовав 120 лет и выпустив более чем 250 названий книг и более 400 печатных изданий, Витебская губернская типография прекратила свое существование в 1918 г.

В развитии библиотечного дела также имеются свои особенности. Исследователи выделяют два больших периода (первый — до середины 1860-х гг. и второй — с середины 1860-х гг. и до революции 1917 г.), отличающиеся как формами существования библиотек, так и содержанием их деятельности. Если в докапиталистических условиях развития в Витебске существуют лишь три формы библио-

тек — учебных заведений, частнособственнические (главным образом государственных чиновников, например, витебского купца И.И. Собольщикова, который владел большим сбором старопечатных и рукописных книг) и религиозных учреждений и организаций (например, Маркова монастыря), то в условиях развития капиталистического общества этот перечень заметно расширяется. К первым трем формам прибавляются библиотеки общественные, коммерческие, библиотеки благотворительных, научных обществ и организаций, частнособственнические библиотеки деятелей художественной культуры, доступные любителям чтения и книги.

Из библиотек учебных заведений, существовавших в Витебске в первые десятилетия после вхождения города в состав Российской империи, заметно выделяются библиотеки Витебской духовной семинарии и Витебской городской гимназии (ее предшественницей в конце XVIII в. была библиотека Витебской коллегии иезуитов). О первой известно то, что она обладала богатейшим набором духовной и дидактически-нравственной литературы, а также всевозможными пособиями и словарями по иностранным языкам. Достаточно активно пополняла свои фонды за счет приобретения художественных произведений русской и западноевропейской классической литературы (доступ к последней, правда, был несколько ограничен). В 1830 г. после перевода ордена пиаров из Полоцка в Вильно в библиотеку духовной семинарии поступила значительная часть книжных фондов из богатейших библиотек Полоцкой иезуитской академии (в 1815 г. она насчитывала около 35 тысяч книг). 70 лет пользовались уникальными изданиями семинаристы, преподаватели семинарии, а также ученые и исследователи жизни и быта Витебской губернии. В 1900 г. по указанию Синода книги были переданы библиотеке Киевской духовной академии. В комиссию, отбиравшую книги для Киева, входили известные деятели культуры Витебска — этнограф и фольклорист Н.Я. Никифоровский, историк Д.И. Довгялло и другие.

Кроме учебной литературы несколько сот томов произведений русских и западноевропейских авторов насчитывало книжное собрание Витебского народного училища. В первом десятилетии XIX в. в Витебске была открыта городская гимназия (преобразована из пиарского духовного училища). Уже к 1815 г. библиотека гимназии насчитывала 745 томов. С 1832 г. в гимназии регулярно проводились русские литературные чтения, где учащиеся обсуждали прочитанные книги, представляли на суд учителей и своих товарищей — «любителей отечественной словесности из благородного сословия» (А.П. Сапунов), свои художественные творения. К концу столетия библиотека Витебской гимназии станет одной из крупнейших библиотек города. В 1880 г., к примеру, в фондах библиотеки было более 13 тысяч книг и периодических изданий.

Из частнособственнических библиотек этого периода выделяются библиотеки витебского губернатора И.И. Михельсона и А.Н. Голицына, адъютанта белорусского генерал-губернатора Шулепникова. В библиотеке последнего помимо книг на русском языке были широко представлены энциклопедии, оригинальная западно-европейская литература. Встречавшийся с Шулепниковым Г.И. Добрынин так охарактеризовал книголюба: «Он по натуре скромный философ, образованный европейскими языками». Известна богатая библиотека писателя и исследователя Витебщины И.А. Маньковского (находилась не в самом Витебске, а в имении Милое, нѐдалеко от Витебска).

В первой половине XIX в. была сделана попытка открыть в Витебске городскую общественную библиотеку: была закуплена литература (225 книг от Сумарокова до Пушкина) у книгопродавца А. Смирнова, продававшего публичным библиотекам комплекты книг за треть их стоимости, имелось помещение. Но открытие библио-

теки, сопровождавшееся бюрократической перепиской между петербургскими государственными чиновниками и местными администраторами, длилось более 10 лет и завершилось не в пользу любителей чтения.

Приведем некоторые выдержки из этой переписки.

На предложение директора народных училищ Витебской губернии об объединении публичной библиотеки вместе с гимназической, высказанное им в конце сентября 1830 г., министр народного образования сообщил витебскому губернатору, что «Министерство народного образования вообще считает это неприличным». Для публичной библиотеки предлагалось выделить «отдельную комнату», а попечительский комитет библиотеки должен был «позаботиться об отыскании способов к освобождению от нее гимназического здания».

Не проявляли рвения к открытию библиотеки и местные власти. К примеру, Витебский гражданский губернатор в ответ на указание Министерства внутренних дел ускорить отправку в Санкт-Петербург депеши о ходе работ по открытию библиотеки писал 12 июля 1833 г.: «...завести здесь публичную библиотеку нет возможности, потому что нет в Витебске для такой библиотеки приличного и удобного помещения, также как и по той причине, что местные жители чтением российской литературы почти не занимаются».

Видя такое отношение официальных властей к проблеме библиотеки, изменила свои взгляды и дирекция училищ Витебской губернии. Она начала активно добиваться освобождения здания гимназии от книг публичной библиотеки. В письме к исполняющему Витебского гражданского губернатора от 29 мая 1840 г. директор гимназии писал: «... со стороны дирекции также было оказано всевозможное содействие к открытию той библиотеки: освобождением отдельного места для расположения ее, принятием книг от книготорговца, выписанных и других, в разное время присланных, в свое сохранение и избранием отдельного чиновника с 22 учителей для сохранения и заведования теми книгами; однако же на протяжении затем более чем трех лет дело это не получило желательного успеха. Потом, по уже встречным обстоятельствам, местное училищное руководство, не имея назначения чиновника для приема тех книг и заведования ими, имело трудности в сохранении их, а поэтому и просило несколько раз начальника губернии, в непосредственном распоряжении которого должна находиться губернская библиотека чтения, чтобы поручено было кому-нибудь принять все те книги от дирекции, но распоряжение и по этому предмету от него до настоящего времени не последовало. Между тем сейчас, по причине растущего ежегодно в гимназии количества учеников, а вместе с тем и умножения учебных пособий и др., ощутимо ограничиваются прежние помещения в гимназии, а поэтому на лицо абсолютная необходимость в залах, предназначенных для публичной библиотеки, которые сейчас представляют единственное средство для размещения гимназической библиотеки».

Пореформенное время заметно оживило деятельность витебских книголюбов. Растет их активность, ведется поиск новых форм развития библиотечного дела, в городе открываются общественные библиотеки. И первой из них стала «общая приятельская бибилиотека» братьев Семена и Артема Вериго-Доревских, открытая еще в начале 1840-х гг. В письме С.И. Вериги виленскому книгоиздателю Завадскому, датированным 5 сентября 1842 г., читаем: «Витебская молодежь в количестве ста с лишним человек хочет иметь свою общую товарищескую библиотеку, и все произведения, которые будут ее составлять, хотелось бы выписывать из вашего книжного магазина». Несмотря на разного рода трудности (финансовые, полицейский контроль и тому подобное), библиотека просуществовала 6 лет. Библиотека Доревских стала хорошим примером для деятельности городских книголюбов в

последующие годы. В 1857 г. в письме к В. Сырокомле А.И. Вериго-Доревский писал: «В околицах Витебска собираем с братом Семеном по библиотечке. Товарищеская читальня, которая когда-то была в Витебске, — это проявление наших стремлений...»

О событии этом свидетельствует очевидец — витебский поэт Э.Ф. Вуль. В своем письме от 21 июня 1860 года в варшавскую «Ежедневную газету» («Gazeta zodenna») он писал (перевод наш. — *А.Р., Ю.Р.*): «Да и живой пример имеем перед глазами. Белорусская Дуда (Артем Доревский-Вериго), который находится в нашем городе, без соответствующих средств и помощи кого из более зажиточных, сам, один открыл для публики свою библиотеку, которую долгие годы собирал (около 200 томов), к тому же время от времени, по возможности, пополнял новинками и, не обращая внимания на то, что не одно и дорогое произведение стало жертвой небрежности и легкодумности не одного читателя, притягивает к своим шкафам молодежь, которую ему наиболее поставляет так называемый средний класс нашего населения. Большинство читателей в благодарность за такую духовную благодетельность как может поддерживает книгосбор, внося, например, на книги ежемесячно по 40 копеек».

В мемуарной литературе, дневниковых записях, письмах второй половины XIX в. мы находим убедительные свидетельства возрастающего интереса горожан к чтению книг и их собирательству. У того же А.И. Вериго-Доревского в одном из писем, датированных декабрем 1859 г., читаем, что «собирание книг во многих домах и домиках сделалось обычаем... и взаимное отдалживание считается у многих гражданских долгом». И еще одна ссылка — на Н.Я. Никифоровского, который в своих воспоминаниях отмечал: «Того времени чиновничество читало больше, чем можно было ожидать, читало коллективно, обмениваясь мыслями и впечатлениями о прочитанном».

В конце XIX в. витебская культурная общественность, готовясь к торжественному празднованию столетия со дня рождения А.С. Пушкина, ходатайствовала перед царскими чиновниками об открытии городской публичной библиотеки. Однако положительный ответ на эту просьбу был получен лишь в 1906 г. (период государственно-полицейской оттепели в годы первой русской революции). Государственная поддержка библиотеки не обещалась. Фонды ее поэтому составляли пожертвованные издания книголюбов города, представляя собой, по сути, случайное книжное собрание. Существовала библиотека исключительно на средства, полученные от читателей. У библиотеки не было постоянного помещения и читального зала.

В 1900 г. в Витебске была открыта городская библиотека-читальня, горожане пользовались ею бесплатно. О тяге к чтению книг свидетельствует тот факт, что к 1905 г. в этой небольшой читальне насчитывалось 943 читателя.

Говоря о библиотеках, владельцами которых являлись общественные, профессиональные и научные общества и организации, следует в первую очередь обратить внимание на деятельность Витебского благотворительного общества и Витебской архивной комиссии. Благотворительное общество открыло в первый раз свою библиотеку в 1864 г. Год спустя ее книжный фонд насчитывал 400 экземпляров. В последующие годы библиотека значительно увеличилась и пользовалась большим спросом у горожан. Однако вскоре губернатор фон Валь распорядился о ее продаже, а помещение по его распоряжению было передано Вольному пожарному обществу. В 1874 г. благотворительным обществом вновь была открыта городская библиотека, в которой уже через два года было 906 книг на русском и 334 книги на французском и немецком языках. В основном это была религиозно-

нравственная литература. Только под влиянием настоятельных просьб читателей библиотека стала приобретать общеобразовательную литературу. Библиотека издавала свои каталоги, которые показывают, что ее книжный фонд постоянно увеличивался. По данным витебского краеведа А.М. Подлипского, библиотека в 1875 г. насчитывала 435 читателей.

С 1868 г. для представителей высшего сословия работала библиотека Витебского дворянского собрания. К концу века она становится богатейшей библиотекой города. 195 страниц занимает перечень книг этой библиотеки в каталоге «Библиотека Витебского благородного собрания», изданном в Санкт-Петербурге в 1893 г.

Особое место среди библиотечных сборов и общественных библиотек-читален в начале XX в. занимает библиотека Витебской ученой архивной комиссии (ВУАК). Созданная в 1909 г., она постоянна пополняла свои фонды как за счет литературы, подаренной известными исследователями Витебского края (например, только А.М. Сементовский передал библиотеке более 400 книг из личного книгосбора, где они были оформлены в виде специального раздела; в 1910 г. две книги из собрания упомянутого нами Михельсона передал в библиотеку В.Г. Лужинский), так и за счет средств, выделенных правительством для работы архивной комиссии. В ответ на обращение правления ВУАК к общественности России, откликнулись более 100 организаций. И не только из России — бандероли в Витебск приходили даже из Америки: из Вашингтона, Нью-Йорка, Калифорнии. К концу 1911 г. библиотека насчитывала 3726 экземпляров книг 1859 названий. В 1912 г. был издан каталог библиотеки ВУАК. По сути, это была одна из первых научных библиотек в Витебске. В 1918 г., в связи с ликвидацией архивной комиссии, библиотека была передана Витебскому отделению Московского археологического института.

Менее значительными, но все же играющими роль в узкой профессиональной среде были библиотеки, существовавшие при Витебском губернском статистическом комитете (основатель А.М. Сементовский), Витебском медицинском обществе, Обществе сельских хозяев и епархиальном Свято-Владимирском братстве.

Во второй половине XIX в. в Витебске получила развитие такая достаточно редкая форма пропаганды книги, как коммерческие библиотеки. В 1857 г. была открыта первая коммерческая читальня при книжной лавке Л. Мендельсона, где можно было почитать книгу за определенную плату. К концу века в Витебске было семь коммерческих библиотек. И самой крупной из них была библиотека П.Червинской, которая первой стала выдавать книги на дом.

В конце XIX — начале XX в. в Витебске становятся широко известными частнособственнические книгосборы исследователей культурно-духовной жизни Витебщины: А.И. Сементовского, А.П. Сапунова, В.К. Стукалича, Н.Я. Никифоровского, Е.Р. Романова, И.Д. Горбачевского, адвокатов Г. Теодоровича, В. Федоровича, ректора Витебского учительского института К.И. Тихомирова, советника губернского правления В.С. Арсеньева (в начале 20-х годов в библиотеке было 5,5 тыс. изданий), преподавателя и инспектора народных училищ Витебского уезда Д.Леонардова, инженера-путейца Г. Юрченко (в его библиотеке было более 2700 томов книг и других изданий), семьи Бергнеров и других книголюбов.

Широкой известностью пользовался книгосбор и музей члена Витебской ученой архивной комиссии помещика И.Х. Колодеева, посвященные войне 1812 г. В 1909—1911 гг. Колодеев вел раскопки около деревни Студенка (на Борисовщине) на месте переправы наполеоновских войск через реку Березину, в результате которых заимел несколько пудов оружия. О событиях 1805—1812 гг. Колодеев собрал более 15 тысяч книг. Особенно большой была коллекция русских газет и журналов за 1812 г., купленных им из книгосборов Закревского и Неустроева. Были

также собраны материалы по истории полков французской армии, находившихся в России 1812 г. И.Х. Колодеев приобрел их во Франции, после распродажи книгосбора Ю. Ричарда, автора истории французской армии. В 1812 г. библиотека и музей Колодеева были переданы в Москву в готовившийся к открытию (но открыт так и не был) музей истории Отечественной войны 1812 г.

Что значила русская книга для жизни белорусов, можно узнать у основателя белорусской национальной литературы Я. Коласа: «С неизменным чувством благодарности я вспоминаю одну старую книгу, которая попала мне в руки в начальную пору обучения грамоте. Это была грамматика с многочисленными примерами из классической литературы. Там впервые я прочел чудесные строки Гоголя и навсегда остался под очарованием могучего таланта, живописующего словом... Гоголь раскрыл передо мной жизнь народа, и в новом свете представало все окружающее: бедность и забитость белорусского крестьянина, угнетенного панством».

Книгоиздательство и библиотечное дело, дополняя материалы литературной жизни и искусства, формируют целостное представление о развитии литературно-художественного творчества, составляющего значительную часть художественной культуры древнего города.

ТЕАТРАЛЬНОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Витебск конца XVIII — начала XX в. — это один из значительных культурных центров Северо-Западной части России. В этот период быстрее, чем в других белорусских городах, вошедших несколько позднее в состав Российской империи, протекают процессы «перекрещивания традиций» (А.И. Мальдис), своеобразного наложения и переплетения старого и нового, шляхетско-католической полонизации и русификации, барочного, романического и раннеклассического начала. При Александре I, например, полонизация края достигла наивысших размеров. Хотя этот процесс касался лишь высшего класса, но крестьянство находилось под властью полонизированной шляхты, а городские массы — под властью полонизированных чиновников. Для организации просвещения обоих этих элементов ничего не делалось.

В таких противоречивых условиях (традиции культурной деятельности польских и ополячившихся белорусских помещиков и дворянских интеллигентов) возникают и новые подходы к ориентации на восток, вызвавшие и новые потребности в культуре.

Появляются новые ситуации, новые явления и личности в театральном и музыкальном творчестве. Диалектически взаимодействуют формы театра (любительский и гастролирующие профессиональные труппы), язык театральных спектаклей (польский, польско-русский и польско-русско-украинский), тип театрального действа (артистические спектакли, народная драма, театр скоморохов и особенно батлейка). При этом репертуар каждого из них складывался под влиянием социально-экономических отношений, состояния духовной жизни.

На наш взгляд, здесь четко выделяются два временных промежутка. Первый — с 1772 г. и до 1862 г. (когда окончательно изживают себя феодальные отношения в общественной жизни) и второй — с 1862 г. и до 1917 г. (становление капиталистических отношений и утверждение их определяющего влияния на развитие художественной культуры). Для первого (особенно в конце XVIII — начале XIX в.) характерно определяющее влияние форм и явлений, существующих в рамках тради-



М.Кажиньский.

ций иезуитского просвещения (школьный театр, музыкальная бурса) и польской театрально-художественной театральной школы. И. Абрамова, к примеру, так описывает представления, которые устраивал театр иезуитов: «В праздничные дни с колокольни костела запускался воздушный шар с куклами, сидящими в лодке, либо на площадь перед костелом спускался привязанный к парашюту козел. А в залах училища можно было увидеть и другие чудеса. В темной комнате фонарь показывал чудеса святых Лойолы, Гонзаго, Костки, Боболия и других представителей общества иезуитов. Пройдя в другую комнату, можно было увидеть, как гремучий газ с выстрелами сгорал в летающих мыльных пузырях, конические зеркала собирали безобразные разводы в изящные рисунки, а длинная стеклянная труба, поднимаясь и опускаясь под горячим водоворотом, пела при звоне франклиновых колокольчиков («gloria in excelsis Deo» — «слово во Христе»), и целая батарея вольтовых пистолетов отвечала залпом на каждый такой возглас».

Именно в Витебске учебные заведения иезуитов функционировали и в начале XIX в. хотя в России деятельность этого ордена была запрещена еще в 1773 г.

В конце XVIII в. были достаточно прочными позиции иезуитской музыкальной бурсы — своего рода музыкально-концертной организации, участники и воспитанники которой постоянно выступали на городских и семейных торжествах, способствуя распространению музыки в светских кругах. Силами бурсаков обслуживались различные сословные (шляхта, мещане, духовенство), конфессиональные (бернардины, доминиканцы, кармелиты, пиары), демографические (студенческая конгрегация), профессиональные (купцы) и другие группы населения города Витебска и его пригородов. Есть данные, что в начале XIX в. в Витебской музыкальной бурсе обучалось не менее восьми воспитанников. Нельзя не согласиться с мнением известной исследовательницы музыкальной культуры средневековой Беларуси О.В. Дадиомовой, считающей, что если в первой половине XVIII в. в музыкальном искусстве доминировала бытовая музыка, сопровождавшая различные торжества и игравшая главным образом прикладную роль, то «во второй половине началось интенсивное усвоение и концертно-театральных жанров, «втягивание» в нее значительных профессиональных сил, ускорилось развитие всех видов музыкальной практики, возросла эстетическая значимость музыки в жизни знати».

Музыкальная жизнь города Витебска в 1820—1850-е гг. концентрируется в таких учебных заведениях, как женские пансионы, расцвет деятельности которых как раз приходится на это время. В пансионах Е. Яновской, Л. Чаплинской, А. Резенер, К. Зейдель воспитанницы обучались пению и игре на фортепиано, достигали достаточно высокого уровня исполнительского мастерства, активно выступали в концертах в различных аудиториях. Публиковавшиеся на их выступления рецензии в губернских газетах свидетельствуют о значении и роли этих концертов в художественной жизни Витебска.

Параллельно с музыкально-драматическими представлениями бурсаков в конце XVIII в. в Витебске достаточно часто выступают польские профессиональные театральные труппы, на правах «приватной», т.е. частной антрепризы. В 1788 году, например, в городе над Двиной гастролировала часть артистов польской труппы «Комедийного театра» Д. Моравского из Минска, в 1805 г. оперно-драматическая труппа М. Кажиньского. В репертуаре театра М. Кажиньского было несколько спектаклей (в том числе и такие большие постановки, как опера «Краковяне и

горцы»), которые прошли в Витебске с большим успехом. Из сохранившейся в городской ратуше части театральной афиши (а это одна из самых старых афиш на территории Белоруссии) узнаем, что в январе 1820 г. силами минской труппы во главе с А. Жуковским в Витебске был поставлен спектакль по пьесе Ю. Немцевича «Господин Новина, или Почтовая Станция» (пьеса стихотворная, в 3 действиях, имела увеселительный характер). Из-за отсутствия театрального здания спектакль показывался в зале Дворянского собрания.


К.Скибиньский.

Известны имена более 50 антрепренеров (М. Бетлевский, А. Рутковский, А. Жуковский, В. Вежбицкий, Я. Ганс, С. Дешнер, К. Генсель, В. Дашевский, Я. Коминский, Ю. Костюкевич и другие), чьи музыкально-драматические коллективы выступали перед витебским зрителем в первой половине XIX века. В разное время в Витебске гастролировали такие великолепные исполнители, как актер З.Анчиц (труппа С. Дешнер), актер и певец К. Скибиньский (труппа М. Кажиньского), певец и актер, первый тенор Европы В. Ашпрегер (труппа А. Рутковского). Особенно запоминающимися были исполненные артистом роли в драме «Завоевание острова святого Люция» и драме А. Коцебу «Береговое право», пианист Миладовский и другие. Справедливости ради следует отметить, что выступления «приватных» антреприз в начале XIX в. испытывали в Витебске значительные трудности — узким был круг театральных зрителей, не сформировалась устойчивая потребность в «общении» с театром, не было постоянного театрального здания (спектакли проходили в губернаторском дворце, здании Дворянского собрания, помещении яхт-клуба, летнем саду «Европа»).

Наряду с гастролирующими (профессиональными драматическими и оперными) коллективами в Витебске существовали любительские дворянские (так называемый благородный театр) и частнособственнические театральные коллективы (по сути своей они не отличались от домашних театральных развлечений польской родовой аристократии). Например, «Московские ведомости» в 1813 г. (декабрь, № 97) писали, что 9 ноября 1813 г. в Витебске силами актеров-любителей был поставлен спектакль, в котором показаны «разительными чертами великодушие и милосердие» царя Александра I, победителя французов в войне 1812 г. Известно, что в 1840-е гг. в Витебске был театр при доме губернатора Витебского, Смоленского и Могилевского князя А.М. Голицына. Правда, театры эти (любительские и частнособственнические — голицынский, к примеру, призван был удовлетворять прихоти его красавицы жены Софьи Петровны) были сословно замкнутыми, «закрытыми» театрами, содействуя «благородным и полезным забавам» дворян. Чаще всего они функционировали временно, обслуживая узкий круг зрителей (высшие слои землевладельческого, усадебного дворянства, местной городской аристократии). Сценические выступления происходили в дни «всенародных» торжеств, великоцарских юбилеев, на семейных торжествах (иногда спектакли устраивались в благотворительных целях). При этом исполнялись не только произведения русских, польских и украинских авторов, но и пьесы местных драматургов.

К середине XIX в. все большее распространение получают коммерческие, предпринимательские театры (деятели театра искали зрителя, местный зритель все больше тянулся к театру), т.е. профессиональные театры качественно нового типа, в репертуаре которых были произведения русских, польских, украинских авторов. Именно эти коллективы определяют профессиональную театральную культуру бе-

лорусских городов (в том числе и Витебска), формируя предпосылки к созданию устойчивого театрального сезона. В Витебске такие сезоны начинаются с декабря 1845 г., после открытия стационарного городского театра (на основе реконструкции частного дома Соломеи Гайковой). Первыми и постоянными коллективами стали труппы под руководством известного польского балетмейстера Мориса Пиона (балетную труппу возглавлял сам М. Пион, до Витебска более 20 лет был директором варшавского балета, а драматической руководил Я. Чехович), постоянным оркестром дирижировал Ягонов. Театр получил разрешение Канцелярии III Отделения играть спектакли на польском языке, в письме также отмечалось, «что вообще нет причины воспрещать театральные представления на этом языке в западных губерниях»*.

Основу оркестра и труппы составляли «вольные художники» из Москвы, Санкт-Петербурга, других городов России. Получали они до 60 рублей в месяц и числились канцеляристами в государственных присутственных местах. А если «кто из них не в состоянии был управиться со служебными обязанностями, — отмечает Н.Я. Никифоровский, — так от артиста было довольно и того, что он умел подшивать бумагу к бумаге. Главное — он должен был своею игрою угождать вкусу и потребностям меценатов и публики, добросовестно посещать репетиции и работать на сцене, в хорах, на эстраде». В составе труппы было несколько артистов, приглашенных из столицы, а также вольноотпущенные и крепостные белорусские актеры, танцоры, музыканты. В основном составе балета значились 6 человек — братья Морис, Владислав и Адольф Пионы, супруги Косс и молодая балерина Царева. С помощью вспомогательного состава они ставили спектакли, созданные главным образом самим М. Пионом на музыку Юзефа Стефана. Драматическая труппа ставила главным образом комедии и водевили на русском, польском и французском языках. В афише театра значились комедия «Тереза» (на русском языке), комедия-водевиль «Индиана и Шарлемань» де Байярда (на французском языке), водевили «Старый муж» Корженского, «Муж и жена» Фредри, «Чиншовая шляхта» Каминьского (на польском языке). Спектакли, концерты, театральные представления этих коллективов ничем не уступали столичным и пользовались огромным успехом у населения Витебска. За первых восемь недель представлений был показан 21 спектакль, труппа работала прибыльно, покрывая все издержки.

Известный исследователь духовной жизни Витебщины (во всем ее многообразии) Н.Я. Никифоровский так описывает выступления М. Пиона: «... начала оперировать постоянная труппа актеров под руководством г. Морица (Мориса Пиона. — *А.Р., Ю.Р.*), которая достигла наивысших артистических результатов; вместе с нею одинаково успешно выступал и оркестр г. Ягонова... И та и другая группа в значительном количестве пополнялась талантливыми людьми из числа крепостных, которых охотно и часто бесплатно отпускали их владельцы...» (свидетельство того, что на Витебщине были крепостные театры и оркестры. — *А.Р., Ю.Р.*). И далее Н.Я. Никифоровский пишет: «Спектакли, концерты и картины проходили систематически. Деревянный, но просторный театр (на месте старого здания пединститута (бывшей Александровской гимназии) на углу улиц Пушкина и Замковой, снесенного во время реконструкции города в 1973 г. — *А.Р., Ю.Р.*) изо дня в день, особенно зимнею порою, готов был для посетителей, а артисты добросовестно платили за представленное им далеко не безбедное прожитье; изысканная

* К ним относились Виленская, Ковенская, Гродненская, Минская, Могилевская, Витебская, Подольская, Волынская и Киевская губернии.

по тогдашнему декоративность и общее театральное приспособление завершали притяжимость к театру».

«Сценические и музыкальные новости того времени, — читаем далее у Н.Я. Никифоровского, — воспроизводились в Витебске настолько успешно, что... недавние искатели столичных удовольствий в лице богатых и родовитых дворян считали достаточным и то, что давал Витебск. А чудные живые картины, создаваемые изобретательностью г. Морица (Мориса Пиона. — *А.Р.,Ю.Р.*), решительно не уступали столичным и как нечто выдающееся привлекали любителей и знатоков даже из Варшавы». О мастерстве М. Пиона можно судить и по рецензии киевского обозревателя, который в 1856 г. в «Музыкальном и театральном вестнике» писал: «... г. Морис более двадцати лет был директором варшавского балета, который, как известно, считался одним из лучших в Европе. Почти все балеты, играемые в Варшаве, собственного его сочинения; они отличаются эффективными сценами, интересным сюжетом и живописной группировкой». Долгое время не удавалось установить репертуар балетной труппы М. Пиона. Однако белорусскому театроведу Г.И. Барышеву повезло: путем сопоставления многих архивных документов, рецензий и т.п. он установил названия всех балетов, шедших в конце 1840-х — начале 1850-х гг. на витебской сцене. В их числе «Две статуи» Эльснера, «Швейцарская молочница» А.В. Гировеца и М.Э. Карафы ди Колобрано, «Свадьба в Ойцове» К. Куприньского и Ю. Дамсе, сцены народного веселья на крестьянской свадьбе «Волшебная флейта, или Танцовщики поневоле» Маковеца, «Антиквариус, или Бал в костюмах», «Мимили, или Штирийцы», «Помолвка», «Стах и Зоська», «Театромания, или Проказы любви». Все эти «волшебные», «анакреонтические» балеты были, по существу, традиционными дивертисментами с весьма непритязательным сюжетом, в который вкрапливались народные танцы, куплеты, «живые картины», классические «па» и т.п. Успехом пользовались в конце 1840-х гг. и выступления труппы В. Шмидгофа. Под его руководством витебскому зрителю были представлены «Fra Diavolo» Абера, «Севильский цирюльник» Д. Россини, «Любовный напиток» Г. Доницетти, «Алина, царица Голконды» Бернара и др.

Архивные материалы дают много подтверждений о трудностях в развитии театрального искусства в Витебске в середине 1850-х гг. Здесь и преграды, и нерешительность официальных властей в выдаче разрешений на гастроли, и нищенское существование театральных звезд того времени, и, наконец ... прямой обсчет и обман театральных трупп их антрепренерами. Вот один из примеров. Известнейший актер Я. Чехович, не получив от М. Пиона договорной неустойки и находясь в должниках («совсем разоренный»), дважды обращался с нижайшей просьбой к губернатору Голицыну предоставить ему исключительное право на представление театральных произведений на ярмарках Невеля, Люцины, Режицы (провинциальные местечки Витебской губернии. — *А.Р., Ю.Р.*). При этом актер брал на себя обязанность отчислять в пользу театра десятую часть своих доходов от каждого выступления. 9 марта 1847 г. Голицын разрешил подобные действия, утвердив при этом список представленных для показа трагедий, драм, мелодрам, опер, водевилей, комедий и т.д.

Случилось так, что совпали два обстоятельства — с одной стороны, в Витебске в 1845 г. решились на открытие театра и, с другой, в город приехала на частные гастроли известнейшая труппа М. Пиона. Слившись воедино, два случая привели к рождению одной закономерности: в крупном губернском городе должен быть «театр», должна существовать «театральная жизнь». История убедительно подтвердила подобную диалектику, определив Витебск одним из театральных и музыкальных городов восточного славянства.



Городской театр.

Какие бы произведения ни исполняли артисты, и над ними, и над руководителем труппы, да и, впрочем, над городскими властями, висело предписание царского министра внутренних дел от 9 ноября 1842 г.: «Предписываю Вашему высокоблагородию немедленно доносить мне о каждой прибывшей в город труппе актеров, вольтижеров или других, с присовокуплением сведений, в каких именно домах они будут помещаться, а между тем каждую неделю доносить мне о данных ими представлениях с приложением по два экземпляра выпущенных ими афишек, печатных или писаных, с удостоверением, что данные ими пьесы одобрены цензурою; а те драматические сочинения, которые цензурою не были еще разсмотрены, отнюдь не дозволять представлять на театрах, но доставлять оныя ко мне, для представления с моей стороны в III Отделение...»

23 декабря 1854 г. в городе Витебске вступило в строй новое здание городского театра на площади Смоленского рынка, построенное по проекту архитектора П.И. Червинского (театр имел достаточно уютный интерьер — 12 ложей бенуара, 13 ложей бельэтажа, просторную галерею и партер на 100 стульев и скамеек). Как писал Ф. Клодницкий, ровным образом сцена по глубине и широте очень удобна для представления больших пьес, как драм и даже балетов. «Наконец-то осуществилось давнее желание нашей образованной публики, — писали «Витебские губернские новости», — иметь в Витебске постоянный народный театр. Сейчас уже мы, по примеру других, кстати немногих губернских городов России, имеем отдельное и во всех отношениях удобное здание, исключительно предназначающееся для сценических показов».

В июне 1846 г. в лесопарке (с 1849 г. — парк «Тивали») Витебска было открыто еще одно зрелищное сооружение — «Воксал», в котором на лоне природы давали сценические представления местные актеры — любители и гастролирующие театральные труппы. В парке «Тивали» проходили массовые гулянья и празднества с музыкой, танцами, иллюминациями и фейерверками. «Театр, — сообщал читателям некрасовский «Современник», — достаточно хорош и уютен, хотя и перестроен частично из старого дома».

Сошлемся еще на одно воспоминание исследователя Д.И. Мацкевича. В своих «Путевых заметках», изданных в 1856 г. в Киеве, он писал: «В Витебске есть театр достаточно красивый и уютный... Здесь играют на русском, польском и временами на немецком языке гастролирующие актеры. Помимо того, бывают спектакли любителей — русские и французские. В театре даются также концерты, представле-

ния разных фокусников и т.д.». В 1870—1871 гг. витебский театр помещался в отдельном флигеле при губернаторском доме, в 1874 г. театр снова переместился в обновленное архитектором Покровским каменное двухэтажное здание на Смоленской (Базарной) площади и в честь здешнего губернатора П.Я. Ростовцева стал именоваться Ростовцевским. В 1889 г. здание сгорело от удара молнии. Но при поддержке губернатора В.М. Долгорукова (он выделил 10 тысяч рублей на строительство нового театра) Витебский театр снова возобновил свою работу.



Я.Хелмиковский.

С 1871 г. в Витебске действовала еще одна сценическая площадка — в летнем крытом театре пригостинного сада «Европа».

Отметим следующее обстоятельство: проведенная в 1845—1847 гг. в Северо-Западном крае театральная реформа привела к жесткой регламентации театральной жизни. Правительственным постановлением предписывалось, «чтобы хозяева театральных трупп, хотящие давать представления в западных губерниях, не иначе к тому допускались полицией, лишь предъявив свидетельство о своей благонадежности от местного генерал-губернатора». Антрепренеры могли содержать театры в губернских городах лишь под «ближним наблюдением губернского руководства... за моральным направлением» спектаклей, это значит под непосредственным руководством местной администрации. Таким образом, театр поступал «в ведение особой дирекции, которая назначалась начальником губернии».

Архивные документы, мемуары деятелей театра, публикации в газетах и журналах, исследования белорусских, польских, росийских историков театра свидетельствуют о разнообразии жанров и широком круге авторов драматических произведений, поставленных в те годы на сценических площадках Витебска (как, впрочем, и по всей Беларуси), а также о достаточно высоком художественном уровне определенной части спектаклей. К примеру, в начале 1849 г. в Витебске с успехом шли спектакли по пьесам «Евреи» зачинателя польской буржуазно-демократической драматургии Ю. Коженевского и «Москаль-волшебник» И. Котляревского в постановке драматической труппы Я. Чеховича (ведущим актером в труппе был исполнитель характерных ролей Я. Хелмиковский). Летом 1849 г. в Витебске в парке «Тивали» с успехом выступали с музыкальными номерами (был показан «Большой дивертисмент» с музыкой, песнями и танцами), представители известной актерской семьи Шмидгофов — Максимилиан, Соломея и Люция Шмидгофы (в составе труппы под руководством К. Шмидгофа — первого исполнителя на Беларуси роли Городничего в «Ревизоре» Н.В. Гоголя). В это же время молодые актеры играли в отдельных спектаклях Витебского городского театра в составе труппы русских драматических артистов под руководством М. Дудченкова.

Труппа М. Дудченкова продолжала свои выступления в Витебске в феврале—марте 1850 г. Спектакли этого коллектива, шедшие на русском языке, пользовались успехом. В первую очередь назовем мелодраму Н.А. Некрасова «Материнское благословение, или Бедность и честь» (переделка пьесы А. Денери и Г. Лемуана «Божья милость, или Новая Фансион»), «большую волшебную оперу-водевиль в 4 действиях и 12 картинах с хорами... и великолепным спектаклем «Вот так пилюли, или Что в рот, то спасибо». В 1851—1852 гг. в Витебске гастролировала труппа К. Федецкого, с блеском на белорусской сцене сыгравшая гоголевского «Ревизора». Начиная с 1850-х гг., выступления гастрольных театральных коллективов в Витеб-

ске идут на русском языке. К примеру, в зимний сезон 1852—1853 гг. в городе играла русская труппа Суровцевой-Лединой, в середине января 1853 года ее место занял коллектив драматических артистов из Астрахани под руководством Гатовицкого (особым успехом пользовались «комические сцены» Н.В. Гоголя «Тяжба» и «Ревизор», а также спектакль по повести А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка»). С октября 1853 г. по январь 1854 г. на сцене витебского театра давала спектакли калужская труппа во главе с антрепренером Оберским (отметим оперу «Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец»).

Так на смену одному русскому театральному коллективу в Витебск приезжал второй, третий, четвертый (хотя в городе все еще ощущается инерция польского общественного влияния и польских театрально-культурных традиций).

Правдиво отражая действительность, театр настойчиво и необратимо развенчивал оптимизм дворянско-буржуазного общества, вселял в сознание различных социальных зрительских слоев сомнение в целесообразности существовавшего государственного устройства, правомерности декларируемых устоев самодержавно-бюрократической системы. Публицистичность и сатирическая направленность многих русскоязычных театральных коллективов, выступавших в Витебске, будила общественное сознание, формировала настроения и взгляды, оппозиционные существовавшему образу жизни, находя тем самым живой отзыв и поддержку демократических слоев населения.

Русские театры, приезжавшие в Витебск, полностью зависели от денежных средств. Этим и объясняется частая смена творческих составов, антрепренеров и т.п. Как отмечает Ю.А. Пашкин, «за период с 1864 по 1900 год, это значит за неполных сорок лет, сменилось в ... Витебске 20 ... хозяев драматических антреприз. За этот же период сложилось в Витебске 12 ... «Товариществ драматических артистов».

Однако о театрально-музыкальной жизни Витебска в конце 1850-х — начале 1860-х гг., на наш взгляд, правильнее всего судить по свидетельствам очевидцев. Одним из таких является (уже упомянутый нами. — *А.Р., Ю.Р.*) А.И. Вериго-Доревский, бывший в те годы корреспондентом журнала «Ruch muzyczny», издаваемого Ю. Сипорским в Варшаве. Сохранилось 5 корреспонденций А.И. Вериго-Доревского из Витебска в редакцию журнала. Они охватывают период с 20 февраля 1859 г. по декабрь 1860 г., т.е. почти два года музыкально-культурной жизни губернского Витебска.

Однако представим слово автору. Вот выдержка из первой корреспонденции: «И в нашей губернии, как и в ее столице Витебске, так и по деревням, почти в каждой семье (конечно, не крестьянской. — *А.Р., Ю.Р.*) есть дома фортепиано, а в некоторых скрипки и даже виолончели. На первом учить молодое поколение, особенно женщин, считается у нас необходимым, на остальных учатся по склонности, способности или иных других причинах. В этих семьях нашлось бы немало талантов, про которых на радость соотечественникам можно было бы вспомнить как о людях, принимающих значительное участие в музыкальном движении, однако, поскольку это требует более старательных поисков, ограничимся этим предположением и поделимся свежими впечатлениями.

Несколько недель назад слушала наша столица, во время выборов (имеются в виду дворянские. — *А.Р., Ю.Р.*), фортепианиста Терранову (итальянский пианист и композитор, в 1858—1860 гг. выступал в России. — *А.Р., Ю.Р.*), скрипача Валентенция, певца Бонольди (один из соратников К. Калиновского. — *А.Р., Ю.Р.*), гитариста Игнатия Довнара (находился под надзором полиции. — *А.Р., Ю.Р.*), что нас и Вильно взял за сердце чувствительной мелодией своей верности спутницы

оренбургской жизни, — и наконец, при закрытии выборов, — Апполинария Контского. Последнему высказал наш Витебск благодарности пламенным стихотворением».

В корреспонденции от 12 сентября 1859 г. А.И. Вериго-Доревский дает еще более подробное описание событий культурной жизни города: «Витебск наш ... менее чем когда-либо проявляет склонность к общественной жизни и тем самым и к совместному музыкальному времяпровождению, хотя, как мы говорили в прошлой корреспонденции, и на провинции и в столице есть достаточно музыкальных любителей скрипок, фортепиано и даже виолончели. В одиночестве по имениям и именьицам подыгрывают добрые души своим сладким мыслям об улучшении быта крестьян, триумфе правды и наступлении лучших времен. В городе они играют для себя и близких, чтобы приглушить развороченные чувства, набраться сил для тяжелых испытаний жизни, в конце концов, чтобы удовлетворить нетерпение младших в ожидании близких земных утех. И только временами, возбужденные призывами мучающихся братьев или заинтересованные какой-либо общественной потребностью, собираются со своими вдовьими деньгами, сколько кто может, чтобы утереть горькие слезы или присоединиться к общему добру. С такими, собственно говоря, целями дали у нас в этом году два инструментально-вокальных концерта: первый 19 марта в пользу бедных; второй — 19 апреля (...)».

Анализируя программы концертов, А.И. Вериго-Доревский отмечает, что, несмотря на пестрый состав артистов (ученицы из пансиона госпожи Крузе, жена вице-губернатора с дочерью, жена председателя Государственной палаты и другие), их репертуар был насыщенным и включал произведения главным образом зарубежных (польских, итальянских, венгерских, французских, немецких) композиторов. К примеру, были исполнены соната Л. Бетховена, симфония «Фауст» Ф. Листа, отрывки из «Корсара» Э. Гория, увертюра из «Аберона» К. Вебера, дуэт в четыре руки из оперы «Вольный стрелок» Л. Лакомба, увертюра из оперы С. Монюшко «Галька», арии из оперы «Лючия» Г. Доницетти, «Корсар», «Семирамида» Дж. Россини, «Вильгельм Телль» Л. Роселена, «Беатриче» В. Беллини и другие произведения. Перечисляя всех исполнителей, А.И. Вериго-Доревский подчеркивает, что делает он это не только в знак благодарности, но главным образом, чтобы подчеркнуть «красоту нашего края». И далее корреспондент пишет: «Уже несколько месяцев имеем мы в Витебске постоянный городской оркестр, выписанный из Германии стараниями г. Губернатора Клушина. Новый наш начальник, который и сам, кажется, любитель-фортепианист и скрипач, искренне заботится об улучшении этого оркестра. Поэтому уже ввел в него несколько хороших музыкантов, прибывших из Минска. Так что слушаем и мы вечером каждого погожего воскресенья, прогуливаясь по красивому, хотя и не широкому бульвару, недавно открытому на площади перед дворцом начальника, когда-то Наполеоновской, то жалостливые, то веселые мелодии, возбуждающие столько сладких чувств при чудесном закате солнца, что прощаются с нашей бедной красотой, Наддвиньем». Завершает свое письмо в редакцию журнала Вериго-Доревский сетованиями на то, что «европейские музыкальные звезды не часто посещают нашу провинцию. Или это наша бедность. Или какие-либо иные причины? Не знаем».

Третья корреспонденция представляет собой отчет о вокальном вечере, состоявшемся в городском театре 29 августа 1859 г.: «... мы с удовлетворением услышали в бернардинском костеле Св. Антония милое сопрано, которое во время нескольких богослужений слышалось в пении под орган в божью славу. ... эту божественную услугу сделала г. Китинская, прибывшая с мужем и несколькими друзьями из минского оркестра. После дальнейших поисков мы узнали, что поют и сам г. Ки-

тинский и их товарищ г. Михайловский. Тогда мы попросили их выступить публично...» Просьбы эти были столь активными, отмечает Вериго-Доревский, что артисты согласились дать публичный концерт. «Госпожа Китинская (сопрано) пропела вальс и арию из «Фаворитки» (опера Г. Доницетти. — *А.Р., Ю.Р.*), господин Китинский (баритон) — мысли Любомирского (польский композитор середины XIX в. — *А.Р., Ю.Р.*), «У нас иначе» и мазурку «Старый гуляка», господин Михайловский (тенор) — каватину из «Лючии» (опера Г. Доницетти. — *А.Р., Ю.Р.*) и арию из «Цирюльника» (имеется в виду опера Д. Россини «Севильский цирюльник». — *А.Р., Ю.Р.*). Оркестр проиграл, как мог, две увертюры. Составлен он из немцев, и поскольку в то время еще не был слажен, зля нас во время аккомпанирования певцам очень крикливым форте и в ненужном месте употребленным пиано, особенно потерпели от этого «Гуляка» и выступление из «Цирюльника»... Что же делать? Нет у нас иного оркестра».

Четвертое письмо для нас интересно тем, что содержит отчет о выступлении в Витебске Марка Соколовского и пианиста Александра Ходецкого. «В обоих концертах принимали артистов с безграничным восторгом, который на протяжении всего трехнедельного их нахождения в нашем городе совсем не потерял своей силы, что подтверждают торжества разного рода, устраиваемые для них во всех слоях витебского общества. ... Хватало также поэтических импровизаций, горячих чувством и прекрасных по форме; одна из них, адресованная господину Ходецкому, вызвала ответ и затем снова музыку. Вот каких пережили мы пару недель. ... Сейчас, после отъезда артистов, наступила тишина — возможно, на очень долгое время...»

Наконец, последняя, пятая корреспонденция, датированная декабрем 1860 г. Она, как ни одна из предыдущих, пронизана горьким сожалением о сложностях в культурной жизни Витебска, не посещении города гастрольными коллективами и исполнителями [«После Соколовского и Ходецкого, после Мешковых (талантливые крепостные музыканты смоленского помещика Вонлярского. — *А.Р., Ю.Р.*) и Штейнграберга не было в Витебске ни одного концерта»], об общем упадке музыкальной культуры. «Сейчас местный клуб нанял на год музыкальный коллектив г. Яна Нитославского... Этот коллектив будет играть, и уже играет на богослужении в костелах и даст в течение клубного года в зале Дворянского собрания двадцать музыкальных и шесть танцевальных вечеров. ... Мы хотели говорить о чем-то более серьезном, например, о трех костельных органах, которые здесь есть, а также о поэзии нашего города, но хочем собрать больше материалов и, может быть, позже что-либо об этом дошлем». Однако эта корреспонденция, к сожалению, оказалась последней...

Столь обширная ссылка на статьи А.И. Вериго-Доревского позволяет составить цельную картину музыкально-культурной жизни белорусского губернского города в предреформенное время. Что же здесь характерного? Во-первых, как и в театрально-драматическом искусстве, здесь преобладает любительское пение и музицирование, концерты местных любителей; во-вторых, налицо увлечение западной музыкой (музыкальные произведения русских композиторов чрезвычайно редки); в-третьих, тяга различных слоев городского общества к профессиональному искусству с высоким уровнем художественно-эстетического влияния; наконец, в-четвертых, появление в сфере музыкальной жизни меценатства и других форм поощрения творческих коллективов.

В острой конкуренции многочисленные театральные предприятия разорялись и прекращали свое существование. Как о факте обычном, повседневном, писал в 1884 г. петербургский «Театральный листок»: «В Витебске антреприза лопнула. За-

должавший артистам месяца за два антрепренер Металлов закрыл лавочку». А по-иному ведь и быть не могло. Частная антреприза в Витебске чаще всего не имела необходимой материально-технической базы, слабо владела организационными началами (стабильность труппы, непрерывность театрального сезона и т.п.), не всегда получала необходимую финансовую поддержку.

Проведение буржуазных реформ в 1860—1870-х гг. изменило как структуру зрительного зала, так и репертуар театральных коллективов. Театр захватил процесс демократизации — залы заполнили «простонародные» зрители — ремесленный, мастеровой люд, мелкий чиновник, зажиточный крестьянин; росла «разовость» посещений театра новым зрителем; в репертуаре причудливо и многосложно сталкивались и сосуществовали драматургические произведения самых разных идейно-эстетических направлений (псевдонародные мелодраматические пьесы и водевильно-опереточные представления, шутовские драмы и бытовые водевили, «слезная» комедия и лучшие классические произведения и т.п.). Как отмечает Ю.А. Пашкин, «удовлетворение духовных запросов и устремлений, эстетических всех групп и прослоек местного зрителя являлось непременным условием самого существования малоимущей коммерческой антрепризы, единственной, хотя и весьма шаткой, гарантией от финансового краха».

В наибольшей мере это было присуще коллективам, гастролировавшим в Витебске (как, впрочем, и в других городах российской театральной провинции) в 1860—1890-х гг., таким, как антреприза Ф.И. Савоярова (зимние 1870—1871, 1872—1873 гг. и летний 1873 г. сезон), А.Е. Воронкова (зимние сезоны 1876—1877 гг. и 1877—1878 гг.), М.В. Рашевского (летний сезон 1871 г.), А. Погониной (1871—1872). И.И. Богдановича (зимний сезон 1875—1876 гг.), А.И. Даниловича (зимние сезоны 1880—1881, 1885—86, 1886—1887 гг.), Т.А. Иконниковой-Самаровой (летний сезон 1883 г.), Н.Т. Машкова-Троепольского (зимний сезон 1884—1885 г.) Ф. Хмары (1901), М. Комаровой (1909) и другим. Несколько сезонов в Витебске гастролировала труппа под руководством Е.А. Беляева. «Заимствования и moralite, подражания и вольные обработки, переводы и оригинальное драмотворчество» (Ю.А. Пашкин), комедии и шутки, водевили и фарсы — все это было рассчитано главным образом на неразвитый вкус обывателей, выполняло зрелищно-развлекательную функцию.

Более системной и насыщенной была театральная жизнь Витебска в 1880—1890-е гг., особенно после создания в 1883 г. «Общества музыкального и драматического искусства», строившего свою работу по программам, аналогичным целям Русского музыкального общества. Оно имело оркестр, хор, музыкальные классы, проводило музыкальные и литературные вечера, концерты, спектакли. Впоследствии (1915) общество стало единственным официальным отделением Русского музыкального общества на Беларуси. Системностью в пропаганде драматического и музыкального искусства, организацией концертной деятельности, серьезностью музыкального репертуара выделялся открытый в 1906 г. Витебский музыкально-драматический кружок, который имел свой устав и существовал до 1914 г.

Одним из организаторов и кружка и отделения был известный композитор и педагог Михаил Васильевич Анцев (1865—1945), который жил в Витебске с 1896 г. Председателем кружка был видный культурный деятель М. Штейнберг (его заместителем был М. Салтыков). Витебский музыкально-драматический кружок объединял 150 представителей местной интеллигенции, входивших в музыкальную и драматическую секции. Многие из них имели музыкальное образование, обладали хорошими голосами и опытом сценической деятельности.

Особым успехом пользовалась А.П. Корбут, исполнявшая арии из опер Мейербера («Гугеноты» и «Африканка») и Рубинштейна («Демон»), романсы П.И. Чайковского, Давыдова, Капри, Скюдери и др. В вечерах, проводимых «Обществом», постоянно участвовал витебский любитель пения М.И. Игнатьев, впоследствии получивший приглашение от антрепренера А.Г. Данилович вступить в профессиональную труппу Товарищества драматических и опереточных артистов. Вполне профессионально владели вокальным искусством и другие витебские любители музыки и пения: В.А. Давыдов, В.А. Востринская, И.Г. Трауцкий, Н.П. Никитин и другие. В каждом сезоне (а он длился с октября до мая) участники кружка давали от 20 до 30 концертов и музыкальных вечеров, большая часть которых были программными. И хотя постановка драматических и оперных спектаклей в полном объеме не всегда была им под силу, все же в исполнении членов кружка можно было видеть захватывающие театральные представления, заполнявшие возникавший в городской театральной жизни вакуум. К примеру, в феврале 1888 г. в Ростовцевском театре была поставлена опера Ш. Гуно «Фауст». Главные роли исполняли: А.П. Корбут (Маргарита), И.Г. Трауцкий (Фауст), В.А. Давыдов (Мефистофель) Н.П. Никитин (Валентин), В.А. Востринская (Зибель), а в январе 1889 г. — опера А.С. Даргомыжского «Русалка», в которой пели: М.И. Игнатьев (князь), М.К. Туманская (княгиня), В.А. Давыдов (мельник), А.П. Корбут (Наташа), В.А. Востринская (Ольга) и другие витебские любители. В операх были заняты хор Музыкально-драматического общества под управлением М.Д. Дьяконова и оркестр под управлением А.Н. Маршала.

Музыкальная секция (руководители Гес де Калове и З. Гитц) имела в своем составе квартет и симфонический оркестр под руководством И.В. Шадурского. Оркестр исполнял симфонические произведения В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, М.И. Глинки, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, арии из опер Ж. Бизе, романсы Р. Шумана, А. Гречанинова. Значительную часть концертных номеров составляли хоровые произведения, главными исполнителями которых были учащиеся витебских гимназий и училищ. В начале XX в. при обществе был создан самостоятельный хоровой коллектив. В апреле 1909 г. прошел вечер, посвященный великому Ф. Шопену. Отмечаем его потому, что в программе не только исполнялись произведения Ф. Шопена (пианистка Ф. Левинсон-Тейтельбаум), но и состоялась лекция о творчестве композитора, прочитанная таким известным шопеноведом, как профессор Лейпцигского университета А.Ф. Каль. Драматическая секция (руководитель А. Сабин-Гус) ставила главным образом водевили и комедии, хотя игрались и большие спектакли (в 1885 г. пьеса А.С. Грибоедова «Горе от ума»). Как свидетельствует печать, мероприятия кружка пользовались у жителей города большой популярностью.

«Общество музыкального и драматического искусства» и «Музыкально-драматический кружок» занимались не только собственно концертной деятельностью. Не получая какой-либо материальной поддержки ни от центральных, ни от местных властей, они существовали за счет обязательных взносов, добровольных пожертвований меценатов и выручки от организации зрелищных и концертных мероприятий, часто держались на инициативе наиболее активных любителей искусства, однако вели активную работу по организации в Витебске гастролей известных российских коллективов и исполнителей, оказывали помощь в проведении их выступлений в Витебске и Витебской губернии. К примеру, в 1893 г. витебская публика смогла увидеть последнюю новинку Венского опереточного театра («An der Wien») оперетту Дж. Спавальдо «Певец из Палермо». В 1894 г. в городе Витебске с успехом прошли гастроли хоровой капеллы под руководством известного ис-

полнителя народных песен А.П. Карагеоргиевича, выступления «великого трагика» и «талантливого актера» К. Гарина (Берсеновича), «звезды провинциальных театров» П. Орленева, исполнявшего роли комических простаков, водевильные и характерные роли. В 1895 г. в зале Дворянского собрания с успехом проходили концерты капеллы Н.Д. Славянской. Одетые в костюмы соответствующей эпохи, певцы исполняли хоры из опер, известные народные песни.

Несколькими годами раньше большой резонанс вызвали выступления в Витебске труппы А.А. Металлова, познакомившей витебского зрителя с лучшими драматическими произведениями А.Н. Островского, И.П. Котляревского, Н.В. Гоголя, А.В. Сухово-Кобылина. Витебский зритель смог познакомиться и с актерским мастерством заслуженного артиста Императорских театров Константина Александровича Варламова, сына известного композитора А.Е. Варламова. Среди более чем 1000 ролей, сыгранных К.А. Варламовым на театральной сцене, были и те, которые впервые исполнялись в Витебске.

Благотворительная деятельность общества была направлена главным образом на поддержку неимущего студенчества, бедных семей и т.п. В канун Нового 1898 г., к примеру, в пользу студентов было организовано театральное представление, состоящее из оперы «Паяцы» и одного акта из оперы Дж. Верди «Ориани». Такую же цель преследовали и народные чтения, проведенные в здании городского театра в январе 1898 г. Известный в городе благотворитель А.Е. Егоров прочитал повесть И. Тургенева «Муму», сопровождая ее демонстрацией «туманных картинок» (И. Абрамова). В 1899 г. вместе с обществом попечения о детях и в пользу детей была проведена художественная выставка (при этом многие желающие приобретали картины, явно завышая их стоимость в пользу обездоленных детей). В выставке принимал участие и И.Е. Репин.

Наряду с русскоязычными профессиональными драматическими и музыкальными коллективами в Витебске проходили гастроли украинских театральных коллективов (правда, труппы носили название «русско-малороссийских»), привлекавших зрителей «простотой и естественностью» сценического поведения артистов, «чувством художественной меры» у создателей спектаклей, ансамблевой сбалансированностью, «полным соответствием игры главных действующих лиц с второстепенными...» и т.п. В 1898 г. в Витебске гастролировала украинская труппа под руководством такого известного знатока театрального дела, как Л. Собинин, в 1893, 1894 и 1896 гг. выступал театральный коллектив Василенко (в 1901—1907 гг. в Витебске выступило около двадцати украинских трупп). Витебляне смогли познакомиться с мастерством таких известных актеров, как Ф. Левицкий, Л. Линицкая, П. Корненко, И. Загорский, Л. Манько, Е. Боярская, Д. Гайдамако, Ю.К осенко, а также композитора М. Васильева-Светошенко, драматурга К. Ванченко-Лисанецкого и др. Среди спектаклей, поставленных на витебской сцене, были постановки по пьесам И. Котляревского, И. Франко, Г. Квитки-Основьяненки, С. Гулак-Артемовского, И. Карпенки-Карого, М. Старицкого и др. Народность и высокий художественный уровень значительной части украинских театральных коллективов, гастролировавших на Витебщине, соответствовали духовным потребностям и эстетическим вкусам широкого демократически настроенного зрителя.

В начале столетия на витебской сцене гастролировали еврейские (руководители А. Каминский, А. Фишзон, Л. Беренштейн, И. Рафальский и другие) и польские (руководители В. Семашко, Б. Болеславский, И. Яновский и другие) театральные труппы.

В 1907 г. в городе были организованы гастрольные концерты известного русского хора под управлением А. Архангельского. Хор дал два больших концерта, в ко-


К.И.Михайлов-Стоян.

торых исполнил сочинения западноевропейских и русских композиторов: Дж. Палестрина, Ф. Мендельсона, А. Гречанинова, А. Аренского. Исполнил также мотет №1 Баха (3 части) и фугу из кантаты № 106. В одном из концертов прозвучал полный захватывающего драматизма хор «На реках Вавилонских» Ш. Гуно и несколько хоровых пейзажей-миниатюр В. Калинникова. В этот период коллектив А. Архангельского находился в зените своей славы, обладал огромными исполнительскими возможностями, хотя общее число певцов было небольшое — всего 32 человека. Тембровые, вокальные качества хора поражали любителей хорового пения своим мастерством. Дирижер (а этим мастерством А. Архангельский владел великолепно) имел возможность придавать хоровому аккорду органную звучность благодаря наличию в хоре редких голосов — «октавистов». Особое впечатление на публику производили басы «с превосходно развитым нижним регистром, отличной глубиной и ясностью, дающие звук свободно, без напряжения и хрипоты». Примечателен и интересен тот факт, что, по всей вероятности, главным рецензентом, подготовившим для «Витебских губернских ведомостей» отчет о витебских выступлениях хора, был известный композитор и дирижер М.В. Анцев, работавший в то время редактором газеты (очерк был подписан — М.А-въ).

На наш взгляд, деятельность «Общества» способствовала развитию театрально-драматического искусства в Витебске, становлению профессиональных кадров и распространению художественных знаний в городской среде. На гастроли в Витебске приглашаются лучшие театральные труппы из центральной провинции. Например, в зимних сезонах 1889—1891гг. — это антреприза А.Г. Данилович (вдовы А.И. Даниловича). В труппе А.Г. Данилович выделялись примадонны С.И. Лядова и Л.Н. Люценко, а также актер и режиссер А.М. Звездич, человек высокой профессиональной культуры и отточенного мастерства. В Витебск Звездич приезжал несколько раз. Умер на витебской сцене во время спектакля 21 февраля 1917 г.

В 1889 г. Витебский театр возглавил П.Н. Вольховский. Ему удалось повысить роль театрального коллектива в культурной жизни города как за счет умелой работы с театральной труппой, так и за счет приглашения популярных столичных и провинциальных певцов. В разное время в нем играли и пели В.П. Акунин, Е.Е. Барская, В.М. Ласкина, Н.Г. Террачиано, А.Н. Антипова-Смирнова, Ф.И. Шостацкий. В оперетте К. Миллера «Нищий студент», к примеру, успешно выступал К.И. Михайлов-Стоян — болгарский певец, педагог, театральный деятель. С января 1897 г. некоторое время (как минимум два года) он возглавлял антрепризу в витебском городском театре. После работы в Витебском театре К. Михайлов-Стоян выступал в Болгарии, где пользовался неизменным успехом и стал, по сути, основателем первого болгарского оперного театра.

В зимнем сезоне 1891—1892 г. в труппе П.Н. Вольховского особым успехом у зрителя пользовались актеры М.Г. Диевский и В.П. Аркунин. Диевский окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Его амплуа в театре — роли простаков, драматических любовников, исполняемые с большим успехом. Вот, к примеру, как оценивает М. Диевского один из его современников — актер Н.И. Собольщиков-Самарин: «В ролях молодых героев и драматических любовников выступал артист Диевский. Он был очень маленького роста, и, казалось бы, его внешность мало подходила к этому амплуа, — но геро-

ические роли, в которых он проявил свой большой темперамент, ему удавались исключительно». Начав с любовных ролей, в актера широкого амплуа и высокого мастерства вырастает В.П. Аркунин, неоднократно посещавший белорусские города в составе разных театральных трупп.

Нельзя не вспомнить выступления на витебской сцене таких звезд российского театра, как М.Т. Иванов-Козельский и «всероссийская любимица» Г.Н. Федотова. Первый блистал в Витебске в сезоне 1894 г. исполнением одной из лучших своих ролей Андрея Белугина в спектакле по пьесе А.Н. Островского «Женитьба Белугина». Это был актер, о котором говорили, что «масса чувства, искренности и огня, которые он вносил в свое исполнение, заразительно действовала на чуткие молодые сердца. Идеалы добра и чести, протест против общественных зол... имел в лице М.Т. такого горячего воплотителя, что невольно молодежь сливала роль с артистом, и в нашем воображении М.Т. был олицетворением всего молодого, живого, передового, правдивого, обиженного и страдающего».

Великая русская актриса Г.Н. Федотова гастролировала в Витебске летом 1895 г., представив на суд зрителей несколько своих работ. С особым успехом проходили спектакли с участием Федотовой по пьесам А.Н. Островского «Василиса Мелентьева», В.И. Немировича-Данченко «Счастливец», Г. Вильде «Преступница», А. Сумбатова «Цепи». Примечательно, что к участию в своих спектаклях (а многие из них шли в режиссуре самой Федотовой) актриса привлекала витебских артистов-любителей.

В конце 1890-х гг. антрепренером и главным режиссером Витебского театра стал известный московский художник Н. Денисов. В состав труппы входили А. Полякова, А. Рене, А. Эльман, Н. Борецкий, Ф. Опарский и другие талантливые артисты. Спектакли «Гроза» и «Лес» А.Н. Островского, «Дядя Ваня» А.П. Чехова, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Цена жизни» и «Темный бор» В.И. Немировича-Данченко и другие производили сильное впечатление не только талантливой игрой актеров, но и великолепными декорациями, созданными по эскизам руководителя театра. Вот как описывает рецензент С.Ж. впечатление от спектакля «Власть тьмы» по Л.Н. Толстому: «Потрясающим ужасом веет от этой драмы. Она с беспощадной реальной правдой показывает жизнь десятков миллионов людей, влачащих жалкое существование без света, знаний, без истинных радостей». Спектакль (а было несколько постановок) вызывал живой интерес и острую оценку у витебского зрителя.

Рецензент отметил, что в роль Никиты «много старания и труда» вложил актер Н.Н. Борецкий. Небезуспешно выступила в «ответственной роли» Анютки бенефициантка О.И. Горская-Салиас. Глубокое знание жизни и быта своих «сермяжных героев», такт и «художественное чутье» проявили актеры Я.Н. Минский и Ф.Э. Никитин-Фабианский. Их исполнение ролей Акима и Митрича было «бесхитростным, лишенным всякой аффектации и утрировки, живым и правдивым». «Недурна и близка к жизни была» актриса А.Ф. Рене в роли Акулины. По мнению рецензента, труппой «сделано было все возможное для достижения правдивого впечатления и иллюзии». «Жалостно, ужасно и больно! — заметил рецензент. — К такому безрадостному выводу приходит зритель, удостаивая актеров «бурей оваций».

О тяготении витебских любителей искусства к творчеству великого писателя свидетельствуют и следующие факты: в 1906 г. в газете «Витебский голос» была напечатана статья «Семейные воспоминания Льва Толстого», а в «Витебских губернских ведомостях» — рассказ Л.Н. Толстого «Божественное и человеческое, или еще три смерти». В 1907 г. эта же газета помещает заметку Л. Измайлова «У

патриарха русской литературы (в Ясной Поляне)»; в 1911 г. публикуется статья о прочитанной 22 октября 1911 г. Г. Теодорович в зале Витебской городской думы лекции «Живой труп» Л.Н. Толстого, моральное и общественное значение пьесы».

Под руководством Н. Денисова в июле 1899 г. на витебской сцене была поставлена историческая драма А. Толстого «Царь Федор Иоанновичъ», а в августе 1900 г. впервые осуществлен показ инсценировок по романам Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». Спектакли пользовались значительным успехом у зрителя. Морально-эстетические идеи русской классической литературы и прогрессивной драматургии (глубокий гуманизм, ненависть к угнетению личности, чувство сострадания и т.д.) были понятны и близки зрителям губернского города.

Высокую оценку местной театральной критики получила постановка на витебской сцене драматургических произведений А.П. Чехова. В «Витебских губернских новостях» за 1900 г. можно прочесть, что публика в восторге от простоты и вместе с тем оригинальности чеховских пьес (прежде всего «Чайки» и «Дяди Вани»). Рецензент отмечал их «поразительную искренность и тревожное захватывающее «настроение», тот «внутренний огонь, который согревает... Это шедевр современной нам русской драмы».

Освоение драматургии А.П. Чехова открывало перед артистами новые творческие горизонты (даже в самых маленьких ролях содержался богатый материал для постижения трагизма русской действительности), предполагало поиск новых подходов к художественно-образной выразительности в театральном искусстве.

Думается, что до последнего времени незаслуженно обходили одну из публикаций газеты «Русское слово» за 1899 г. Газета писала: «Художественный общедоступный театр, который так чудесно завершил новый год своего существования, находит себя постепенно в провинции. Во всяком случае, Витебский театр, который был взят на два года молодым художником Денисовым, как нам передают, будет создан по образу нашего театра.

Режиссер последнего г. Станиславский уже дал некоторые указания Денисову насчет репертуара и состава трупы. Как мы слышали, в репертуар Витебского театра войдут и пьесы, которые ставили в Художественном театре, как, например, «Царь Федор», «Чайка», «Утонувший колокол», «Антигона» и т. д.». Даже эта заметка неизвестного рецензента показывает, что российские круги были уже в те годы заинтересованы в формировании московско-витебской театральной ауры.

Однако внимательный к прогрессивным явлениям театральный деятель Н. Денисов оказался слабым администратором, не смог преодолеть организационные и финансовые трудности, возникшие при формировании и в первые месяцы существования театрального коллектива. Месячные эксплуатационные расходы составляли четыре тысячи рублей, в то время как среднемесячный сбор от спектаклей не превышал и трех тысяч. Возрастающий дефицит поставил руководителя театра в положение банкрота. «Началась задержка заработной платы артистам, оркестру и другим служащим».

Начало XX в. для театрального Витебска запомнилось спектаклями по произведениям русских авторов, правдиво отражавшим жизнь людей, неприукрашенную «российскую действительность» с ее «вечными вопросами» — «Кто виноват?», «Что делать?» и т.д. «Классический репертуар, — отмечали »Витебские губернские ведомости» в 1902 г., — как и ранее, остается священным для каждого театрального деятеля и зрителя, и мы уверены, никогда не сойдет со сцены, пока театр будет существовать...»

Широкой популярностью и признанием у витебского зрителя пользовались комедии Н.В. Гоголя «Ревизор», «Женитьба», «Тяжба», инсценировки «Мертвых душ», «Записок сумасшедшего», романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин», «Завтрака у предводителя» И.С. Тургенева и другие произведения. Рецензент губернской газеты отмечал, что не было ни одного театрального сезона, когда б не шел на сцене Городского театра гоголевский «Ревизор».

При переполненном зале проходили спектакли по комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». Осенью 1899 г. в «Витебских губернских новостях» появилась такая рецензия: «...Каждому умеющему читать на родном языке известна эта бессмертная сатира на современное автору общество, воспроизведенное в таких ярко типичных образах... Впрочем, — едко замечал рецензент, — действующие лица комедии живут и здравствуют поныне, они только немного отшлифовались и приноровились к ... требованиям всесильной «Марьи Алексеевны» наших дней». Отметим, что именно постановка «Горе от ума» в конце октября 1900 г. была объявлена в Витебске, как «мочаловский спектакль» и посвящалась «памяти корифея русской сцены» П.С. Мочалова — в ноябре 1900 г. исполнялось 100 лет со дня рождения великого артиста, и прогрессивная театральная общественность России и Беларуси (в том числе и в Витебске) широко отмечала эту дату.

Неоднажды театральные коллективы обращались к «Отцам и детям», И.С. Тургенева (об инсценировке этого произведения Никольским газета писала: «Передача произведения Тургенева оказалась очень значительной, менее всего — она сценическая и почти безупречная в технических отношениях»), к «Обрыву» И.А. Гончарова, «тонко написанной сатире» Н.А. Некрасова, произведениям «великого создателя народного театра» А. Островского.

Высокую оценку театральных критиков получил спектакль «Смерть Ионна Грозного», поставленный в январе 1901 г. в Витебске артистическим обществом под руководством О.М. Русановой. Царь Иоанн предстал перед витебским зрителем в исполнении опытного актера В. Шемардина самовластным деспотом, безответственным «самодуром, уверенным в самом себе, в своей мощности, которая не терпит никаких противоречий». В отношении «цельности и яркости типа ... — писал рецензент, исполнение господина Шемардина не заслуживает никаких упреков». Исполнитель роли Бориса Годунова великолепный А. Гарин на первый план выставлял подлую изворотливость «хитрого царедворца». Рецензент отмечал актрису М.В. Воронину в роли царицы Марии, И.П. Воронского в роли боярина Захарина-Юрьева. Трагедия «Смерть Ионна Грозного» «была разыграна с неплохим ансамблем даже в сравнении с тем, когда она шла в прошлом году во время гастролей В.П. Далматова...». Режиссером в витебском обществе актеров был в то время известный провинциальный актер К.Е. Витарский. Он творчески подошел и к художественно-декоративному оформлению спектакля: «Трагедия была ... обставлена очень хорошо». И это в то время, когда витебский городской театр был «беден на бутафорию и декорации».

Не преувеличивая, можно заметить, что абсолютное большинство спектаклей витебского театра получало в начале века положительную прессу. К примеру, после постановки в 1900 г. пьесы А.И. Сумбатова-Южина «Закат» (посвящена проблеме оскудения помещичьих усадеб и моральному вырождению и деградации дворянства. — *А.Р., Ю.Р.*) театральный рецензент «Витебских губернских ведомостей» писал: «Пьеса написана очень сценично, с большими намеками на современность и злободневность, смотрится с интересом и прошла при достаточно ровном ансамбле».

Несомненно и то, что успеху театра у витебского зрителя на рубеже XX в. способствовало выступление на сцене городского театра таких известных русских исполнителей, как М.Т. Иванов-Козельский («Витебские губернские ведомости» оценят в 1894 г. его игру как безупречную), актер и театральный педагог В.Н. Давыдов (среди его учеников Н.Н. Ходотов, К.А. Зубов, российская театральная знаменитость В.Ф. Комиссаржевская и другие), Е.Н. Горева (гастролировала в Германии, в Москве содержала театр своего имени), певец Леонид Собинов, Мариус Мариусович Петипа (сын известного балетмейстера М.И. Петипа), братья — трагики Роберт и Рафаил Адельгеймы (в 1931 г. Советское правительство присвоит братьям Адельгеймам звание народных артистов РСФСР), И.А. Стравинская, В.В. Истомина, Н.Н. Ходотов (актер Александринского театра) и другие. Спектакль «Отвергнутый Дон-Жуан» в постановке С. Рафаловича познакомил сразу с двумя выдающимися деятелями русского искусства актером А.Я. Таировым (основателем Московского камерного театра) и художником Л.С. Бакстом, декорации которого поражали зрителя богатством и силой колористической фантазии, разнообразием и изысканностью костюмов.

Выступления русских, украинских, белорусских театральных трупп в губернском Витебске являются убедительным свидетельством «животворной межнациональной связи и соединения людей» (В.И. Нефед).

В 1908 г. газета «Наша ніва» отмечала: «Со стороны России к нам приходит немало доброго: великоруссы имеют свою великую культуру; мысли лучших русских людей о свободе, о правах человека, подобно солнечному свету, много помогли пробудиться нашему краю и мужику-белорусу от векового сна». И далее: «От русской культуры мы берем науку, знание обеими руками. Что есть доброе и полезное у русских, это белорус вводит и в свою жизнь». Чуть позже к этой теме обратился и М. Богданович. В 1916 г. в рецензии на «Сборники национальной литературы России» он писал: «Они (эти народы. — *А.Р., Ю.Р.*) не могут быть чуждыми один другому». И далее: «Мы имеем еще один мощный фактор, который объединяет разнородные племена Российской империи, — именно русскую культуру. Ее печать лежит на духовном творчестве любого народа России, она является для них общей почвой, которая сближает содержание их культур, их идейных и литературных направлений».

Не приходится сомневаться, что, говоря о различных литературных направлениях, М. Богданович не оставлял в стороне от своего анализа литературно-драматическое творчество М. Горького, которое нашло свое воплощение на белорусской, в том числе и витебской театральной сцене. В пьесах М. Горького, которые ставились достаточно часто в 1905—1907 гг., зрителю все казалось впечатляющим, необычайно новым и привлекательным (критика изживших себя духовных отношений и вера в созидательность человека и т.п.).

Имя М. Горького на театральных афишах города Витебска впервые появилось в зимний сезон 1901—1902 гг., когда местная труппа под руководством П.А. Попова-Волховского поставила спектакль по «Фоме Гордееву». 21 марта 1903 г. витебский зритель впервые познакомился с пьесой «На дне», поставленной обществом петербургских артистов под руководством М. Арбенина. Общественный резонанс от спектакля был настолько велик, что в ноябре того же года местная актерская трупа К. Витарского возобновила в собственной редакции спектакль «На дне». «Оказалось, — отмечал в «Витебских губернских ведомостях» один из очевидцев, — что в исполнении труппы Витарского «На дне» по ансамблю и силе темперамента отдельных исполнителей стоит несравненно выше», чем спектакль петербургской антрепризы. Режиссерская работа К. Витарского получила зрительское

признание не показом натурализма жизни людей «общественного дна» («подонков»), не их страхом перед жизнью, а чем-то иным, более существенным. В исполнении актеров все герои спектакля (и взятые вместе, и каждый в отдельности) перед зрителем предстали людьми сомневающимися, думающими, ищущими. Именно это и делало их в глазах «пристойного общества» отрицательными персонажами, опасными антиобщественными элементами. «Прежде всего, — читаем в рецензии, — нет между ними ни одного философа. Каждый рассуждает по-своему. (...) Каждый независим, отстаивает свою свободу и дорожит своим «Я».

Гордая горьковская идея необходимости уважения «человеческого в человеке» (а не его положения в обществе) «в разных вариациях, — писала рецензент М. Мельникова, — витает неприметно в сером подвале, «Я — человек». Заняв сторону обитателей Коростылевской ночлежки, артисты театра создали яркие, неординарные и по-своему сильные характеры. «Это люди будущего, и бог знает, что из них получится. Такими их... показали старательные труженики искусства, артисты труппы», — писала М. Мельникова. И там же: «Не скажешь, чтобы кто-либо лишил цвета свою роль или испортил выбранный тип или провел его незавершенным. Артисты в показе всех ролей были и яркими и строгими к деталям». Спектакль имел несомненный успех. Особый общественно-политический смысл имела постановка горьковских пьес в канун революции 1905 г. В ноябре 1905 г. в день премьеры рецензент «Витебских губернских ведомостей» Н. Палей писал: «Горький и «На дне» — это уже много сказано для того, чтобы не жадничать на аплодисменты после каждого акта, чтобы наиболее горячие поклонники новых идей не могли отказать себе... совершить демонстрацию». Публика театра «разъезжалась и расходилась с театра под звуки рабочей марсельезы, несущейся «с верха», с галереи...»

О творческом отношении К. Витарского к постановке «На дне» свидетельствует и следующий факт. В витебском городском театре (как, впрочем, и в других театрах белорусской провинции) был традиционный набор типовых декораций (чтобы экономить средства на их постоянное обновление. — *А.Р., Ю.Р.*). Но к горьковскому спектаклю (несмотря на дополнительные затраты!) писалось специальное декоративное оформление: для третьего действия — «площадка на улице с домиками; подвальное окно Бубнова, с которого он взирал на улицу и др.». Новое оформление придавало жизненную вероятность и образную выразительность событиям, происходящим на сцене.

21 декабря 1902 г. минская труппа Е. Ковалевского вынесла на суд витебских зрителей спектакль «Мещане». Сошлемся на мнение театрального обозревателя «Витебских губернских ведомостей», который в отчете о спектакле писал: «Занавес поднялся, перед зрителями предстали тужливые серенькие обстоятельства жизни средней русской (не единственно мещанской) среды, той жизни, которая очень и очень известна каждому из нас, родная нам. Присмотритесь — и в ней, как в зеркале, увидите черты если не своего духовного обличия, то, во всяком разе, черты близких людей — бабушки, папочки, тетушки, двоюродного братца, кузины... Людей таких мы встречаем на каждом шагу: это наши чиновники с убогим жалованьем, наши мелкие помещики, купцы, духовенство». Однако, писал далее рецензент, «жизнь не может остановиться или стоять долго на одном месте: она идет вперед. Старые формы жизни отбрасываются как изношенные лохмотья, вырабатываются новые, более естественные формы человеческих отношений, выступают на арену сильные натуры, при одном взгляде на которых становится ясно, на чьей стороне будет победа». Спектакль был поставлен режиссером А. Аркадьевым и каждый раз пользовался успехом у зрителей.



А.М.Пазовский.

А вот как оценивал горьковскую драматургию человек, не имеющий отношения к театру. Известный деятель в сфере образования и просвещения на Витебщине К. Тихомиров отмечал: «Горький был кумиром едва ли не всего нашего интеллигентного русского общества и особенно учащейся молодежи...»

Менее активными были контакты витеблян с театральным искусством после поражения революции 1905—1907 гг.

В репертуаре театральных коллективов преобладают салонная комедия, фривольный фарс, легкодумный водевиль, детективная драма. В одном из номеров журнала «Театр и искусство» за 1911 г. отмечалось, что тяготение публики идет главным образом в сторону пьес с заумными названиями или к тем, от которых она ждет чего-либо непристойного.

Поэтому вполне понятным является то чувство удовлетворения витебского зрителя, которое он получил от знакомства с одним из лучших драматических произведений «Дни нашей жизни» известного русского писателя А. Андреева и классическим произведением «Ревизор», поставленным в городском театре в 1909 г. Первый из названных спектаклей (труппа под управлением З. Гордон) оказал на зрителей «мощное ошеломляющее впечатление»... Моральный максимализм писателя придавал и пьесе, и спектаклю объективно оптимистическое звучание. Спектакль труппы З. Гордон имел «грандиозный успех». «Ревизор» же был посвящен 100-летию со дня рождения великого основателя «естественной школы» в русской литературе Н.В. Гоголя. О витебском спектакле (руководитель труппы В. Викторов) писали: «Как общая постановка комедии, так и исполнение отдельных ролей в ней определялись целостностью и полнотой». Спектакль произвел «особенно приятное впечатление после тех новинок, которыми все время без перерыва кормили публику (об этом мы писали выше. — *А.Р., Ю.Р.*) и которые очень уж наскучили ей. Только очень уж поздно труппа вцепилась за Гоголя: с этого надо было бы начинать», — заключил свои рассуждения витебский рецензент.

Не следует забывать и спектакль по роману Ф.М. Достоевского, поставленный в Витебском городском театре 1 мая 1909 г. И в первую очередь потому, что в главных ролях были заняты такие звезды российского театра, как И. Пельтцер, Д. Константинов, П. Ячменев (в советское время они будут удостоены почетных званий народных и заслуженных артистов). Особенно хорош был Пельтцер, «в тонкой игре которого видна великая осмысленность и понимание исполненной роли», — писал рецензент И. Лащинский. Пельтцер, отмечалось в статье, «не просто выдающийся артист, но и очень хороший режиссер. Это отразилось на всем очень дружном ансамбле. Другие актеры были именно на своих местах и своей игрой способствовали общему впечатлению». В 1909 г. И.Р. Пельтцер организовал в Витебске свою драматическую труппу. В числе артистов были известные впоследствии В.Н. Попова, В.С. Володин и другие.

С неподдельным успехом прошла в Витебске премьера спектакля по пьесе М.Ю. Лермонтова «Маскарад» (труппа В. Черского), посвященного памяти великого поэта, в связи с 70-летием со дня трагической гибели Лермонтова.

Как вспоминает наш земляк, известный советский дирижер Г.Я. Юдин, в художественной жизни Витебска в начале XX в. значительную роль играли гастроли крупнейших русских и зарубежных концертантов. С начала столетия и до 1917 г. здесь выступали музыканты с мировыми именами: пианисты И. Гофман, О.С. Габри-

лович, Ю. Сливиньский, А. Грюнфельд; скрипачи Л.С. Ауэр, Я. Хейфец, М. Пиастро, М. Полякин, П. Сарасате, Я. Кубелик, Б. Губерман, И.Ю. Ахрон; виолончелист А.В. Вержбилович; Мекленбургский квартет; певцы Л.В. Собинов, Н.Н. Фигнер, О.И. Калионский, А.П. Боначич, В.И. Касторский, Н.А. Шевелев, Н.С. Ермоленко-Южина, М.Е. Медведев, М.И. Долина, Р.Г. Горская, Е.К. Мравина, Е.И. Збруева, А.М. Давыдов, И.В. Тартахов; дирижер А.М. Пазовский (впоследствии народный артист СССР). Приезжали на гастроли русские и итальянские оперные труппы, зачастую с отличными солистами, и даже симфонические оркестры, в том числе рижский оркестр во главе с известным дирижером Г. Шнеерфоптом и львовский (Львов, как известно, входил тогда в состав Австро-Венгрии) с видным чешским дирижером, основателем Чешской филармонии Л. Челанским. Перед самой февральской революцией 21 февраля (ст.ст.) 1917 г. в Витебске дал концерт М. Полякин.



Н.Н.Боголюбов.

Особый интерес местных любителей театра, естественно, вызывали музыкальные (в первую очередь оперные) спектакли, ранее не ставившиеся в Витебске. Познакомимся с воспоминаниями известного режиссера Н.Н. Боголюбова о его витебских впечатлениях: «Мы составили маршрут поездки по Западному краю... Первым городом намечен был Витебск, очень небольшой тогда городок, фанатически любивший оперу. В Витебске мы обязались работать два месяца, исключая рождественские праздники... Наша труппа имела в городе большой успех, делала хорошие сборы. Тихантовский (смотритель и кассир театра. — *А.Р., Ю.Р.*) предпринимал решительно все, чтобы нашим артистам в Витебске удобно жилось». И далее — впечатления о постановке оперы Е.Д. Эспозито «Каморра» в 1906 г.: «Наступил день моего бенефиса. Шла опера «Каморра», которой дирижировал я сам. Небольшой театрик был полон, и я уже предвкушал получение серебряного полицмейстерского подстаканника (витебский полицмейстер Крылов, любивший оперу, обычно производил среди публики сбор денег на подарок бенефицианту. — *А.Р., Ю.Р.*). После второго акта рабочие типографии, с которыми у меня были очень теплые отношения, поднесли адрес, где эмблема нашего товарищества (сияющий диск солнца поднимается из темноты, веером разбрасывая вокруг себя лучи. — *А.Р., Ю.Р.*) послужила темой для прореволюционного смысла текста адреса. Взволнованный, я ответил рабочим горячей речью в том же духе. Успех был огромный. Тщетно ждал я «подарка от публики». Обиженный полицмейстер раздал обратно рубли, ибо, по его мнению, я оказался недостойным подарка».

Большой популярностью в это время пользовались выступления витебского симфонического оркестра под руководством бывшего дирижера Мариинского театра, ученика М. Римского-Корсакова, Черепнина и Ф. Мотла Н.А. Малько, прожившего в Витебске два с половиной года (по признанию самого Малько — это был важнейший период в его деятельности).

Проходили в Витебске и гастроли «экзотических» коллективов. К примеру, в 1910 г. в городе выступала японская труппа гейш. Публика увидела, как происходит традиционная церемония японского чаепития в пьесе «Чайный домик гейш».

Успешно выступила в Витебске и труппа лилипутов. Вниманию зрителя были представлены драма, фарс и оперетта. Кроме фамилий артистов в программе спектаклей указывались их возраст и рост. Вот Нефедова, инженю, 19 лет, 15 вер-

шков, Леванова, инженю, 24 года, 1 аршин, Великанов, 18 лет, 16 вершков. Особым успехом пользовались балетные спектакли И.А. Чистякова и т.п.

Нельзя не оценить ту роль, которую играл в музыкально-художественной жизни Витебска в конце XIX — начале XX в. педагог и композитор, дирижер и музыкальный критик М.В. Анцев. Многое из того, что создано композитором, не сохранилось в рукописях (до наших дней дошло около 80 романсов и песен М.В. Анцева) или потерялось. Однако и то, что сохранилось, свидетельствует, что М.В. Анцев был способным человеком в разных областях художественной деятельности. Он писал музыку на слова В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, С.Я. Надсона и других авторов.

Однако любимым поэтом М.В. Анцева был А.С. Пушкин. Когда в 1899 г. общественность Витебска отмечала 100-летие со дня рождения великого поэта, М.В. Анцев написал кантату «К столетию А. Пушкина». Газета «Витебские губернские ведомости» в те дни отмечала: «Привлекла также общее внимание юбилейная кантата, специально написанная к 26 мая местным композитором М.В. Анцевым... Помимо этой кантаты во время пушкинских торжеств в мужской и женской гимназиях исполнялись и некоторые другие произведения г. Анцева, имеющие отношение к праздничному дню».

В Витебске М.В. Анцев написал два учебных пособия: «Нотную терминологию» (предназначалась для учителей, певцов и музыкантов и была «необходимым приложением ко всем музыкальным учебникам») и «Методическую хрестоматию». Обе книги (так же как брошюра «Краткие сведения для певцов-хористов») пользовались большой популярностью по всей России.

М.В. Анцев известен как один из немногих в те годы обработчиков белорусских народных песен, «музыкальный критик, редактор и рецензент «Витебских губернских ведомостей». Анализируя выступления известных певцов, оперных и музыкальных коллективов, М.В. Анцев настойчиво и терпеливо воспитывал у слушателей вкус и любовь к оперному искусству, народной песне, серьезной музыке.

Приходится сожалеть, но в Витебске не получил своего развития белорусский национальный театр или, по крайней мере, убедительных сведений о его развитии (за исключением любительских постановок) у нас нет. Тем не менее можно сказать, что русские, украинские, польские, еврейские музыкально-драматические коллективы на протяжении почти полутора лет закладывали и утверждали основу для дальнейшего развития театрального дела на Витебщине: (вспомним послереволюционный витебский Теревсат (1919—1920) — первый в СССР агитационно-пропагандистский театр миниатюр, витебский театр рабочей молодежи (1931—1934), наконец, БГТ-2 — нынешний академический театр им. Я. Коласа.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЕСЛА

Социально-экономическое и культурное развитие Витебска после его вхождения в состав Российской империи не могло не сказаться на функционировании видов и жанров народного искусства, художественно-ремесленного производства. На наш взгляд, в развитии этой части художественной культуры выделяются два временных, качественно отличных друг от друга, промежутка. Первый — с 1772 г. и до середины 1860-х гг.; второй — с середины 1860-х гг. и до 1917 г.

При этом на первом этапе именно народная художественная традиция является в городской среде хранительницей самобытной славянской (в ее белорусской на-

циональной редакции) духовности, противостоящей польско-католическому засилью и диктату (в первую очередь это рельефно отражается в развитии устного народного творчества, например, в искусстве сказки); с другой стороны, народное искусство также испытывает влияние новых исторических условий, оно постоянно развивается, обогащаясь жанрами, темами, сюжетами. В пореформенный период народное творчество горожан получит новые импульсы в развитии, в нем появятся новые направления и виды, новые имена самодеятельных мастеров.

Общепризнано, что именно ремесленное производство является основой декоративно-прикладного искусства. Там, где развито ремесло, неизбежно развивается прикладное искусство; упадок ремесленного производства неизбежно приведет к потерям в развитии народного искусства, сокращению числа народных мастеров. Ремесленное производство остро реагирует на события эпохи, под их влиянием оно ускоряет или тормозит свое развитие. Если, к примеру, в первые десятилетия после прекращения военного противостояния России и Польши и вызванного им экономического и культурного спада в Витебске возобновляется и бурно растет ремесленное производство, увеличивается число ремесленников (по статистическим данным конца XVIII в. ремесленники составляли 40% общего количества населения), продолжается процесс их концентрации в цеховых организациях (к примеру, кузнечное и кафельное производства в Витебске были известны далеко за пределами города), то уже 1840—1850-е гг. начинается постепенное сокращение ремесел. Этот процесс захватывает прежде всего ремесла, которым в большей степени присущ элемент художественности (в таких ремеслах достаточно высока доля ручной работы) и которые первыми не выдерживают бурного натиска фабрично-заводской промышленности. Несмотря на противоречивость таких процессов, более устойчивые позиции занимают те ремесла и те виды народного искусства, которые базируются на прочных традициях художественно-ремесленного производства и многовековом опыте витебских ремесленников. При этом определяющим становится переход от работы на заказ (с небольшим количеством изделий) к удовлетворению массового спроса на производимую продукцию (в некотором роде — поточное производство). К 1860-м гг. ремесленное производство в Витебске в абсолютном большинстве своих видов приобретает черты массовости, что в будущем создаст основу для возникновения художественной промышленности.

В пореформенный период происходит дальнейшее сокращение ремесленного производства, на базе мелких мануфактур и традиционных самотужных промыслов появляются заводы и фабрики, полностью перешедшие на выпуск массовой (хотя иногда и высокохудожественной) продукции и работающие с новыми материалами и по новым технологиям. Появление новых материалов оказало существенное влияние и на качество ремесленных изделий. К примеру, использование в металлообработке дешевого листового железа значительно облегчило труд кузнецов, создававших ограждения, ворота, балконные решетки для городской застройки, усадеб, культовых сооружений, но одновременно отрицательно сказалось на художественной стороне изделий. Они стали более однообразными, суховатыми, потеряли изящность, присущую таким изделиям в предыдущем периоде. Такая же ситуация наблюдалась и в керамическом производстве — кафель для облицовки печей второй половины XIX в. значительно уступал по своим художественным качествам керамике XVII в. По сути, народные мастера (в значительной части ремесел) лишь робко повторяли то, что было сделано их предшественниками. Правда, в этом сложном процессе были и свои положительные стороны. И одной из них стало появление новых мотивов в декоративно-прикладном искусстве, расширение его жанровой палитры (к примеру, в искусстве резьбы по дереву культивиру-

ется контурная и рельефная, плоско-ажурная, объемно-скульптурная, рельефно-ажурная резьба и др.; практикуется украшение изделий орнаментальной резьбой). Мастера, которые были вынуждены ориентироваться на вкусы и потребности заказчиков и покупателей, нередко отходили от традиционных форм и мотивов, искали пути их обогащения (например, через натуралистический декор). В декоративно-прикладном искусстве ведущие позиции завоевывает стиль модерн (наиболее характерен для художественной промышленности, в которой наблюдаются примеры разделения продукции на «массовую» и «художественную»). Тенденцию механического приспособления искусства к массовой фабричной продукции наиболее ярко отразил термин «прикладное искусство», получивший распространение в России (перекочевав из Европы) именно в конце XIX в.

Изделия такого рода пользовались повышенным спросом, вызывая неподдельный интерес на выставках, торгах и т.п. Таким было, к примеру, отношение парижан к изделиям витебских столяров-краснодеревщиков из мастерской господина Квятковского (резные письменный стол, шкаф и дамский стул из английского клена, инкрустированные красным деревом), выставленным в 1900 г. на международной выставке в Париже.

Упадок городских ремесел, не выдерживавших конкуренции с промышленным нашествием, в то же время в некоторой степени способствовал развитию традиционного народного искусства. Существовавшее как домашнее производство для собственных целей, оно совершенствовалось, постепенно отходя от древних символических мотивов в пользу реалистического отражения действительности.

Среди ремесел на протяжении всего рассматриваемого периода выделяются портняжное и сапожное ремесленные производства, труд на которых требовал сравнительно высокой квалификации и был недоступен и непосилен для многих горожан (в изделиях утилитарное господствовало над художественным). На втором месте прочно утвердились ремесленники, занимавшиеся изготовлением предметов домашнего обихода (кузнецы, столяры, плотники, слесари, гончары, керамисты). Здесь художественный элемент достаточно часто преобладал над утилитарным. Затем идут часовщики, печатники, переплетчики. Однако и у первых, и у вторых, и у третьих изделия выполнялись не столько на заказ, сколько на рынок. В конце XVIII — начале XIX в. в городе активно развивалось гончарно-фаянсовое и кафельное производство (его владельцем был местный помещик), на котором работало до 10 крепостных. Выпускалась архитектурная, бытовая и росписная керамика, детские игрушки и т.п. Правда, рядом с ними трудились и опытные наемные мастера — производство разноцветных полированных изразцов для квартир богатых горожан и помещиков требовало высокой профессиональной подготовки. В 1860-е гг. традиции этого вида ремесла продолжает кафельный «завод» (в 1864 г. работало 8 человек) Будниковых и кирпичный «завод» Самовича. В 1881 г. в Витебске значатся и 2 восковочных «завода», на каждом из которых насчитывалось по четыре рабочих. Годовая продукция завода (гладкие, фигурные, декоративные свечи и композиции) определялась в 800 рублей. В городе также было налажено суконное производство, имелись набоечные мануфактуры (одна существовала с 1838 г.), развивалось художественное ткачество, (например, на выставке 1881 г. в Витебске многие рукодельницы за высокий художественный уровень представленных изделий получили похвальные листы и медали), шитье шелком и бисером и т.п.

В середине XIX в. в Витебской губернии половина рабочих на всех типах производства приходилась на Витебск, треть — на Полоцк. По национальному составу среди ремесленников Витебска (как и в целом по Беларуси) преобладали евреи.

Они составили примерно $^2/_3$ всего числа ремесленников. Евреи стояли на первом месте и по грамотности. Историк М.Ф. Болбас приводит следующие цифры (правда, они касаются не только ремесленников, а всего населения города Витебска): по переписи 1897 г. в Витебском уезде (включая и Витебск) среди общего числа грамотных 49 766 (28%) высшее образование имели 428 человек, среднее — 3 613, начальное — 4 269 человек. Среди национальностей грамотных было: евреев 18 495 — человек, белорусов — 12 764, русских — 12 252 человека. Затем шли поляки, латыши и литовцы.

Что же было характерно для витебского художественно-ремесленного производства конца XVIII — начала XX в. Главным и, пожалуй, определяющим характер и направление развития было стремление городских ремесленников, мастеров и народных художников «устоять» под натиском фабрично-заводского производства, сохранить, развить и донести до потомков своеобразие художественного ремесла, аккумулировавшего самобытную традиционную школу и технические, технологические и художественные влияния нового времени. В одних видах ремесел (например, металлообработке) эта диалектика проявляется весьма отчетливо и рождает оригинальные художественные произведения и даже новые виды искусства; в других (деревообработка и гончарное дело) — ведет к застою и потере ранее завоеванных позиций (мастера деревянной скульптуры не дали потомкам сколь-нибудь впечатляющих образцов).

Возьмем, к примеру, такой вид художественно-ремесленного производства, как чугунное литье (кстати, именно в Витебске получивший наиболее бурное развитие). Как только было освоено производство чугуна, он стал в городе над Двиной самым популярным материалом у мастеров металлообработки. Изделия из него отличались исключительной утонченностью и выразительностью, хотя многие исследователи и сегодня считают железо и чугун «нехудожественным» материалом. Работы витебских мастеров выглядят то торжественными и монументальными, то величественными и ажурными, отличаясь разнообразием форм, изделий и рисунков.

Витебские мастера использовали чугун для изготовления разнообразных изделий — от прагматического, практического назначения до деталей художественного оформления архитектурных зданий: балконов, кронштейнов, лестничных пролетов, решеток ворот и т.п. В городе также отливались художественные надмогильные плиты (с барельефами и без них) — кстати, некоторые из них можно видеть и сегодня на старом Семеновском кладбище города Витебска, кресты ажурной формы (нередко такой сложной композиции, что напоминали необычные цветы). В перечень изделий попадают и предметы домашнего обихода — утюги, ночные светильники, декоративные подставки, украшенные и орнаментированные художественным способом.

В деталях архитектурных украшений очевидно стремление к симметрии, равномерному заполнению всего поля. Композиции у одних стремятся к центричности, у других — к раппортности (бесконечному повторению элементов, обычно вертикальных гладких стержней, соединенных системой скобок и завитков). В застройке старого Витебска можно и сегодня видеть изделия, в которых соединяются мотивы меандра и лотоса, копьевидные завершения, бутоны, цветы, листья, парные валюты. Ради создания большой иллюзии растительных узоров мастера кузнечного дела концы металлических полос расковывали или придавали им форму цветков, пламяобразующих побегов. Часто кованые решетки украшали листьями или цветками, вырезанными из листов металла. Вертикальные стойки также оканчива-

лись цветками различной формы. Как элемент украшения (по свидетельству А. Семенова) в орнамент балконных ограждений вводились монограммы.

Что касается художественности бытовых предметов, то здесь уместно обратиться к известному исследователю русского народного искусства В.С. Воронову, считавшему, что любая бытовая форма, хорошо найденная и точно соответствующая практическому назначению, почти всегда включает в себя неоспоримые элементы настоящего искусства.

Руководствуясь этим определением, элементы искусства можно найти во многих, даже самых прозаических, изделиях из чугуна и железа (узоры контурного характера, узорное профилирование краев металлических изделий и др.).

Конечно, с первого взгляда кузнечные изделия не впечатляют такими ярко выраженными художественными качествами, как ткачество, вышивка, резьба. Однако опытный глаз среди множества кузнечных и литых работ может найти немало интересного и оригинального. Как справедливо замечает Е.М. Сахута, фигурная ручка или петля на двери, оригинальный замок или ограда городского дома несут печать творческого отношения мастера к своему делу. Еще более оригинальные и творческие изделия встречаются на кладбищах или в оформлении церквей, костелов и т. д.

Исследованиями установлено, что наибольшее распространение в Витебске конца XVIII — начала XX в., получило изготовление балконных оград. До нашего времени сохранились два балкона на главном фасаде городской ратуши, отлитые в конце XVIII в. Решетки состоят из девяти полуторных звеньев, скрепленных четырьмя фигурными стойками, нижняя часть которых напоминает миниатюрную профилированную колонку. Верхняя же часть стойки винтообразно закручена и заканчивается утолщением и небольшим шаром. Рисунок каждого звена состоит из плавно закрученных линий, соединяющихся с центральным элементом — цветком. Несмотря на условную грубость и вес металла, решетки кажутся легкими и удобными, удачно дополняют архитектурное оформление здания.

Классицистическое влияние в чугунном литье особенно заметно в оформлении углового балкона на здании дома по ул. Суворова. Эта достаточно массивная конструкция поддерживается снизу двумя литыми кронштейнами. Своеобразная орнаментика балкона включает пять звеньев, прикрепленных к массивным стойкам, исполненных в стиле ионического ордера. Сверху и снизу просматривается оформление в форме меандра (характерная деталь классицизма). Основную часть орнаментации поля ограждения составляют пересекающиеся между собой кольца, на фоне которых расположен маскарон (декоративный рельеф в виде человеческого лица или головы животного). Такая конструкция (а она известна и во многих городах России) была наиболее распространенной. Благодаря ажурному переплетению ярусов, перпендикуляров и других деталей, снята тяжеловесность изделия. Оно получило определенную легкость и привлекательность.

Заметим, что витебская школа литья значительно отличалась от других школ на территории Беларуси. Например, от гродненской, в которой преобладало использование растительных мотивов, а также сочетание этих мотивов с геометрическими фигурами.

В изготовлении чугунных изделий (особенно в решетках ворот и ограждений) витебские мастера использовали два вида обработки: металлоковку и литье, соединяя их вместе. Пример такого сочетания — ограждение дома по ул. Суворова. Исполнено оно на достаточно высоком технологическом уровне — изделие вылито целиком, без деления на части. Характерной особенностью этого объекта является

то, что все элементы комплекса (ограждения, ворота, балконы) не просто выполнены в едином стиле, а слиты в едином ключе.

В Витебске изготавливалась также «вечная мебель» — вылитые из чугуна ажурные стулья, скамейки, столики для садов и парков, а также предметы повседневного потребления — водоколонки, печные заслонки и т.п. Витебские мастера изготовляли высокохудожественные ограждения для могил (правда, широкого распространения эти изделия не получили), надмогильные памятники (мемориальные плиты), разнообразные (по форме) кресты (с надписями и без них), цилиндрические колонны с урнами и т.п.

К сожалению, не сохранились имена создателей и мастеров Витебского чугунно-литейного дела конца XVIII — начала XX в. Однако можно с уверенностью говорить о том, что они достаточно профессионально владели законами декоративно-прикладного искусства, хорошо ощущали стиль времени, знали пластические возможности металла и умели использовать лучшие качества. За полтора столетия витебские мастера успешно овладели секретами чугунно-литейного искусства и создали много интересных и своеобразных произведений, которые и сегодня удивляют нас художественной завершенностью, тонким вкусом и мастерством.

Вторая половина XIX в. не добавила побед в мастерстве витебских металлистов — их просто начали вытеснять заводское поточное производство, а также привлечение к работе в районах массовой застройки. Здесь можно согласиться с оценкой городского кузнечного дела в конце XIX — начала XX в., которую дает Е.М. Сахута: «...Почти всегда бросается в глаза некоторое однообразие и сухость декора; одни и те же граненые стержни и витки из промышленного проката, которые почти не дают мастеру возможность проявить себя как творческую личность».

Продолжая традиции предшествующих поколений, витебские мастера развивали в новых условиях мастерство стеклоделия. В Витебске и пригородных районах работают стеклозаводы, мануфактуры, гуты, ремесленники-стеклоделы. В начале второго десятилетия XIX в. стеклянному производству в Витебске и губернии нанесло значительный ущерб нашествие наполеоновских войск в 1812 г. Однако к концу 1820-х — началу 1830-х гг. практически все производства были восстановлены (хотя были это главным образом мелкие ремесленные производства). Данных по городу Витебску не сохранилось, но в «Обзоре Витебской губернии за 1895 г.» можно прочесть, что в 1895 г. в Витебской губернии работало 188 стеклоделов, в том числе рабочих — 18, учеников — 4. В 1900 г. работал 191 стеклодел, в том числе мастеров — 179, рабочих — 3 и учеников — 9; в 1914 г. количество стеклоделов увеличилось до 267 человек, в том числе мастеров — до 211 человек, рабочих — до 48, учеников — до 8. О развитии мануфактурного стеклоделия на Витебщине свидетельствует и такая цифра — в 1859 г. в Витебской губернии было выпущено за год стеклянной посуды на 102 тысячи рублей. В Витебске известна очковая фабрика И. Зелича, рядом с городом в деревне Новка (завод основан в 1861 г.). И производство в Новоалександровке, где начиная с 1881 г. выпускалось стекло, бутылки, зеркала, другая продукция. Изделия бытового назначения не отличались высокохудожественным оформлением. Сказывалось отсутствие «школы», к тому же витебские стеклоделы не имели вековых традиций (таких, например, как у металлообработчиков, кожевенников или сафьянников). Нельзя сбрасывать со счетов и такое обстоятельство, как недостаток высококачественного сырья, необходимого при художественной обработке стекла.

В отличие от стеклоделов широкую известность получили витебские мастера кожевенных дел (скорняки, сафьянники, портные). В их честь в городе были наз-



Бытовые изделия витебских мастеров конца XIX — начала XX в.: кружка (а), трубка (б), миска (в), терка (г), ковш (д), солонка (е), подсвечник (ж), решето (з), кошель (и), колыбелька (к).

ваны Кожемячская слобода, Кожевенная улица (именно здесь жили и работали витебские кожевенники). Традиционно высококачественная выделка кож и мехов, мастерство портных и сапожников позволяли витебским изделиям пользоваться спросом не только на местных рынках, но и за пределами Беларуси — на рынках Москвы, Петербурга, Варшавы, Риги, Киева, других городов России. Как отмечалось в одном из архивных документов, в середине XIX в., «половина России знала витебский товар».

Сложные, противоречивые процессы на протяжении рассматриваемого периода характерны для такого вида витебского ремесла, как гончарство. Если, например, в конце XVIII в. Витебск являлся одним из крупных гончарных центров на северо-востоке Беларуси, то уже к началу 1870-х гг. гончарное ремесло, не выдерживая конкуренции с поточным заводским производством, постепенно приходит в упадок. Обратимся к свидетельству такого известного исследователя белорусского гончарства, как С.А. Милюченков. Он пишет: «Если в 1797 г. в Витебске действовала 41 гончарная мастерская, то через 30 лет здесь работало всего 14 мастеров, у которых уже не было ни подмастерьев, ни учеников».

Однако и в конце XIX — начале XX в. в Витебске продолжают сохраняться традиции гончарного мастерства и, в частности, такая из них, как производство глазурированных изделий (хотя и здесь далеко не каждый ремесленник умел делать глазурированную посуду; наиболее известны в это время изделия завода Будниковых). В этом убеждает анализ списков витебского печногончарного цеха за 1896 г., в котором все мастера разделены на «горшечников» и «поливников».

В Витебске, к примеру, при заключении договоров на обучение гончарному делу родители четко оговаривали условия, что ставят перед мастером задачу обучить сына «горшечному» или одновременно «горшечному и поливному мастерству».

Отметим, что основным орудием производства (даже на рубеже XX в.) оставался ножной круг. Правда, он был несколько модернизирован за счет прикрепления

трех металлических «лап», используемых для более прочного соединения подвижной оси с нижним диском. О популярности такого ножного круга у гончаров свидетельствует заимствование его у витеблян смоленскими и демидовскими мастерами.

Ассортимент изделий витебских гончаров и керамистов (как и в других местах Беларуси) определялся хозяйственными потребностями. Они изготовляли посуду для приготовления пищи — горшки, макотерки (макотры), латушки, формы, для сохранения и транспортировки продуктов — корчаги, горлачи, глеки, спарыши, столовую посуду — жбаны, кружки, миски, тарелки, хлебницы, масленки, предметы повседневного потребления — рукомойники, поилки, утилитарно-декоративную посуду — вазы, букетницы, фигурную посуду, цветочные горшки. Спросом пользовались детские игрушки и мелкая пластика (отдельные изделия — фигурки в движении, в национальной одежде — своеобразное соединение собственно игрушки глиняной и мелкой пластики). Со второй половины XIX в. в Витебске возрождается производство печного кафеля (правда, его художественные достоинства значительно ниже кафеля XVII в. — полихромия уступает место однотонной раскраске или белому тону с золотой обводкой).



Цокольная часть изразцовой печи. Эмаль, золото, люстр. Конец 19 — начало 20 в.



Верхняя часть изразцовой печи. Надглазурная роспись по белой эмали. Конец 19 — начало 20 в.

Для изделий бытового назначения характерно преобладание практических, утилитарных функций: столетиями выработанные формы изделий подчеркивались несложным геометрическим узором в виде прямых и волнообразных линий, чередования фигур и стилизованных знаков и т.д. Мотивы геометрического и растительного характера украшали, как правило, верхнюю часть посуды (они часто дополнялись налепами, защипами, тиснеными поясками), а концентрические кольца с розетками в центре — дно и стенки тарелок и мисок.

Бытовые изделия многих витебских мастеров отличались массивностью, статичностью, определенной асимметричностью и монументальностью форм. Хотя в городе значительное место занимали керамические изделия глазурированные и чер-



Полихромный изразец. Конец 19 — начало 20 в.

ноглянцеваные. Т.е. наряду с упрощенными формами и технологией использовались приемы обработки, позволявшие получать изделия более высокого художественного уровня. Отдельные мастера изготовляли фигурные декоративные изделия: пепельницы, вазы, подсвечники, шкатулки, письменные принадлежности, копилки в виде медведей, львов, котов и т.п. (правда, такая продукция чаще всего была сопутствующей, т.к. главное внимание уделялось изготовлению ходовых, пользующихся спросом, изделий). Часто такие изделия как бы копировали промышленные формы фарфоровой и фаянсовой посуды. В то же время мастера гончарного дела умело перерабатывали используемые формы в соответствии с материалами и местными художественными вкусами. При оформлении их украшали рельефным растительным или анималистическим декором, пожелательными надписями, покрывали разноцветной глазурью.

Использование глазури не только улучшало внешний вид изделий, но и обогащало технологию производства в декоративно-художественном отношении. Если обратиться к посуде, то можно видеть, что глазурирование использовалось выборочно — глазурью, как правило, покрывали верхнюю часть изделия (сдерживало более широкое употребление глазури ее дороговизна и сложность в приготовлении) или наносили в форме своеобразных подтеков, капель, пятен, которые удачно контрастировали с мягким терракотовым покрытием нижней части изделия.

Можно сделать вывод, что изделия витебских мастеров, особенно второй половины XIX в., в художественном решении выглядят упрощенными, даже примитивными. Однако такая упрощенность имела свои основания. Во-первых, здесь налицо определяющая линия сдержанного спокойного характера белорусского народного искусства и, во-вторых, зависимость от низкой покупательской способности рабочего люда, который, собственно, и был главным потребителем такой продукции. Богатое декоративное оформление значительно поднимало цену изделия, и мастера, чтобы выдержать конкуренцию с промышленным производством, вынуждены были упрощать изделия и тем самым удешевлять их. Кстати, во второй половине XIX в. в Витебской губернии (в Янове на Оршанщине) было налажено массовое производство глазурированной глиняной посуды. Она отличалась более совершенным технологическим качеством, но в то же время была менее интересной в художественном отношении.

Производство кафеля — традиционная область для витебского гончарства, но и здесь есть свои отличительные характеристики. В конце XVIII в. среди работ витебских мастеров преобладал гладкий белый кафель с узкой рамкой по краю пластины. Технологические приемы изготовления витебского кафеля в это время соответствуют общеевропейскому уровню производства (О.М. Левко). Постепенная стандартизация технологических процессов в конечном итоге приведет к упрощению орнаментики. И кафель XIX в. выглядит монотонным и одноплановым. В ха-

рактере декора витебского кафеля конца XIX — начала XX в. преобладает стиль модерн, особенно в рисунках растительного характера. Кафель и декоративная плитка, выпускаемые в это время в Витебске, отличаются заумным переплетением геометрического орнамента, вытянутыми стеблями сучьев и листьев, своеобразным изображением цветов. Правда, есть и интересные изделия витебских мастеров, которые пытались определенным образом «оживить» непонятные народу заграничные изображения, придать им местный колорит. В значительной степени им это удалось, а потому витебские плитки и кафель пользовались таким же большим спросом, как и признанные изделия из Копыси, что на Оршанщине.



Вытинанка. 19—20 вв.

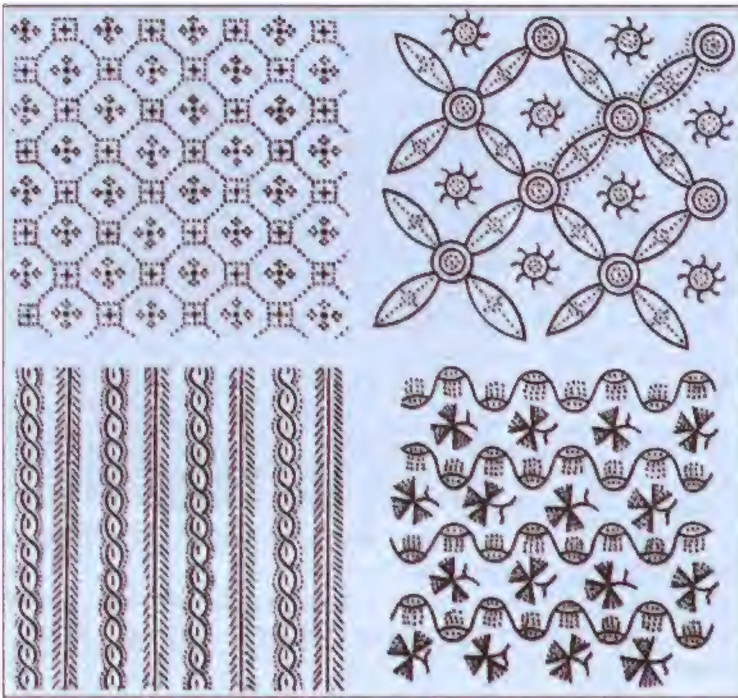
Развитие промышленности, и в первую очередь текстильной, вызвало к жизни появление такого вида народного искусства, как набиванка (набойка, выбойка — способ украшения ткани узором с помощью доски-клише с рельефным рисунком). Набиванки использовалась при изготовлении светской и культовой одежды, бытовых вещей (набивных ковров, покрывал, скатертей, занавесок и др.), флагов, обложек книг.

Архивные данные свидетельствуют, что во второй половине XIX в. в Витебске работали 2 набивные фабрики-мастерские. При этом одна из них вела свою историю с 1838 г. Мастерская Гуланова выпускала до 100 тысяч аршин набойки в год (в середине 1860-х гг. из мастерской она превратится в синельно-набойную фабрику).

Витебские набойки изготовлялись двумя способами. Первый, когда цветной рисунок отбивался на натуральном неокрашенном фоне (доску с покрашенным плоским рельефным рисунком клали на ткань и прижимали ударом деревянного молотка) — «набойка»; второй, когда неокрашенный рисунок наносился на цветную ткань (на окрашенную доску с контррельефным рисунком клали цветную ткань и прижимали валиком) — «выбойка». Обычно набиванки делали в один цвет — чаще всего синий (поэтому в народе специалистов набойщиков часто называли синельниками), применялись также желтые, зеленые, голубые, серые и красные тона. Мастера набойки чаще всего использовали масляные краски. В Витебске широко использовался способ «набойки глиной»; ткань с нанесенными белой глиной купоросом, вишневым клеем и другим рисунком красили (главным образом, в синий цвет), после этого глину отмывали, в результате получался неокрашенный рисунок на синем фоне.

При изготовлении разноцветных набиванок для каждого цвета изготавливали специальную доску (в начале XX в. в Витебском древнехранилище экспонировалось несколько образцов набиванки и около 100 набоечных досок и других приспособлений набоечного дела, до нашего времени не сохранились). Сначала доски были деревянными, а со второй половины XIX в. для передачи тонких линий и точек резной узор доски стали чередовать с металлическими тонкими пластинами и гвоздями, набитыми в доске, что позволяло делать рисунок более утонченным и привлекательным, украшать его точеным орнаментом (пино).

Витебские мастера не только использовали широко распространенные на белорусской земле рисунки в «клеточку», «в сетку» и др., но чаще всего включали в



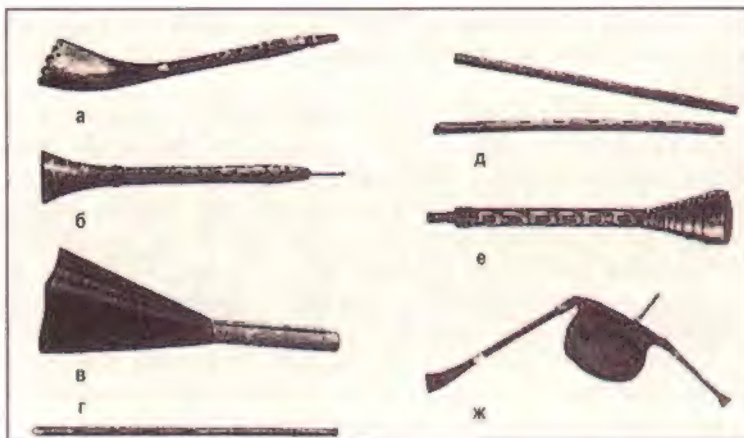
Набойки. Конец 19 в.

свои рисунки цветы василька, розы, ромашки, тюльпана, сирени и т.п. Отдельные мастера использовали зооморфные мотивы — изображение близких восприятию белорусов животных и птиц — лошадей, петухов, оленей, дроздов, лосей и т.п. Все это позволило обогатить художественную гамму рисунка, соединив в нем стремление к натурализму и экспрессии. Можно согласиться с выводом исследователей, что, с одной стороны, искусство набиванки было стилистически связано с другими видами народного искусства (ткачество, вышивка, разрисовка и др.) и, с другой, оно забыто, потеряно (хотя примитив прошлого не всегда коррелируется с пониманием истинности художественного смысла и сущности предмета).

С коллекцией сохранившихся витебских набиванок в наши дни можно познакомиться в выставочных залах и запасниках Витебского областного краеведческого музея. Набойки витебских мастеров широко использовались при пошиве одежды (чаще всего праздничной), украшении полотенец, покрывал, других изделий бытового назначения. Известный исследователь Витебщины Н.Я. Никифоровский писал об убранстве витебских женщин: «На праздничной одежде можно видеть такую ткань, производство и обработка которой могут соперничать с фабричными, и не хочется верить, что она изготовлена толстокожими пальцами на грубом «самодельном ткацком станке».

Второе магистральное направление в развитии народного искусства связано с устным поэтическим творчеством и с такими его направлениями, как батлейка (конец XVIII — первая половина XIX в.) и народная драма (вторая половина XIX — начало XX вв.) в театре, танцевальное и музыкальное искусство, самодеятельная проза (сказка) и поэзия (песня, припевка, частушка). Здесь в отличие, например, от народного поэтического творчества в позднем средневековье, налицо новые качественные характеристики. Практически из духовной жизни исчеза-

Народные музыкальные инструменты, изготавливаемые в Витебске во второй половине XIX — начале XX в.: дудки (а, б, в, г, д), кларнет (е), дуда (ж).



ют школьные театры (на территории Витебска и Витебщины прекращают свою деятельность многочисленные католические ордена), сужается тематика скоморошьих представлений, несколько иной стала общественная функция их искусства (главным образом развлекательная). Место школьных театров занимают профессиональные и полупрофессиональные (любительские) театральные коллективы; вместо скоморохов на городские площади приходят самодеятельные артисты-кукольники (батлейщики, раешники и т.п.), исполнители драматических, шуточных и сатирических сцен, пьес и интермедий (таких, как популярная в XIX в. у горожан постановка «Матвей и доктор»), актеры-пантомимисты, создатели народного маскарада («мушкарата»).

Народная драма как вид народного театра известна на Витебщине (и в самом Витебске) не ранее конца XVIII в. Но лишь во второй половине XIX в. появились первые сообщения в печати о показах народной драмы.

Представления в стиле «народной драмы» происходили чаще всего на Рождество, поэтому их часто называли «мушкарат» (или маскарад — от традиции рождественского переодевания). По сути своей народная драма и существовала как составная и неотъемлемая часть рождественского цикла народных зрелищ, продолжая традицию древнеславянских колядных игрищ с танцами, шутками, интермедийными сценами и т.п.

В отличие от скоморошьих представлений народная драма и существовала только в определенный период — во время рождественских праздников, что придавало ей индивидуальный, специфический характер. По сути своей это было зрелище карнавального типа, наполненное карнавальным мировосприятием и характерным для рождества праздничным настроением.

В культурной жизни рабочих окраин выделяются посиделки, уличные пляски с участием шарманщиков, «петрушек» или «рататуй», уличные представления бродячих музыкантов, межуличные кулачные поединки (своего рода народный спорт), в которых в полном блеске проявлялась удаль и способность молодежи. Популярными, особенно во второй половине XIX в., становятся карнавальные масленичные поезда, устраиваемые в городе в период масленицы. Этот аграрно-магический обряд, дополняемый хороводами, песнями, скоморошьими представлениями, играми-потешками, превращался в привлекательное, забавное зрелище, привлекавшее большие массы горожан. Особое место в масленичных увеселениях отводилось молодым (поженившимся в последний год, иногда в последний мясо-

ед). Со второй половины XIX в. в городской быт (в первую очередь в молодежную среду) активно вторгается гармонь, постепенно вытесняя цимбалы, скрипку, басэтлю.

Одним из наиболее популярных танцев у городской молодежи становится кадриль (в 1830-е гг. А.С. Пушкин подобное увлечение охарактеризовал так: «В свете французская кадриль заменила Адама Смита»), популярности которой способствовала незатейливость и непосредственность живого общения партнеров. Молодым танцорам нравились разнообразные переходы, кружения со «своими» и «чужими» (стоящими напротив) парнями и девушками. «Кадриль интересная, в ней перемен много», — поговаривали горожане о новом танце. Живым, постоянно развивающимся организмом предстает перед исследователем и читателем устное поэтическое творчество витеблян. Благодаря активному изучению фольклора в Придвинском крае (об этом писалось несколько выше), появлению многочисленных публикаций как в центральной российской печати, так и в местных губернских изданиях, постепенно разрушались старые взгляды на фольклор как первобытное искусство «простолюдинов», якобы недостойное внимания «культурных сословий». Я. Борщевский, Н.Я. Никифоровский, П.В. Шейн, Е.Р. Романов, И.В. Горбачевский и другие витебские писатели и исследователи, восхищаясь богатством народного поэтического и музыкального творчества, выступали за его активное использование профессиональным искусством (вспомним, к примеру, книгу Я. Борщевского «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах», которая полностью опирается на народные были и предания), стремились на основе анализа фольклора восстановить быт, народную культуру, мировосприятие людей Придвинского края в их прошлой и настоящей жизни.

В рассматриваемый период поэтическое народное творчество горожан выступает во всем многообразии классических видов и жанров (сказка, баллада, песня, пословица, поговорка), постоянно обновляющих свою идейно-содержательную сторону. Например, в популярной у горожан сказке появляются аллегорические образы Правды, Кривды, Горя, Недоли, возникают новые образы, являющиеся (в большей своей части) формой выражения реакции народа на конкретные исторические периоды, события и факты (стихотворные «беседы», народные рассказы, частушки, анекдоты, самодеятельное поэтическое творчество). Анализ развития в новых исторических условиях народного устно-поэтического творчества показывает, что здесь господствуют традиционные сюжеты, темы и схемы — борьба добра со злом, высмеивание церковнослужителей, обращение к силам природы как заступнице человеческого благополучия, моральные аспекты человеческих отношений (дружба, любовь, товарищество, верность и т.п.). При этом господствующими в городской среде являются мотивы крестьянского (иногда и общечеловеческого) фольклора — в городе еще не сложилась та социальная среда, для которой потребность в выражении (поэтическом, литературном, художественном) своих чувств, потребностей, эмоций стала бы жизненной необходимостью. И даже народные литературные произведения, являющиеся реакций народа на значительные исторические события (например, войну 1812 г. или Крымскую кампанию 1853—1854 гг.) не имеют реального адресата творчества — авторами могли быть представители мещанства, ремесленных слоев, даже местной интеллигенции. Т.е. этот срез устного поэтического творчества витеблян, продолжая и развивая сложившиеся традиционные принципы и формы создания народной литературы, не претерпевает заметных изменений. С определенными оговорками он может быть исключен из предмета исследования в настоящей работе.

На наш взгляд, целесообразно сконцентрировать внимание на явлениях устно-поэтического творчества, возникших в новых исторических условиях и отражающих их. Здесь на первый план, безусловно, выступает рабочая поэзия, развивающаяся по двум основным направлениям — стихотворное творчество и рабочие песни фольклорного типа. Важно иметь при этом в виду то обстоятельство, что рабочий класс в Витебске начал складываться лишь к концу XIX в. И те, и другие несли на себе печать специфики производства (в Витебске главным образом текстильного) и не отличались жанровым и тематическим разнообразием, что было традиционным и для крестьянского устно-поэтического творчества.

Говоря о связи производства и народного творчества, на наш взгляд, следует прежде всего обратиться к песне «А кто не работал на железке?», записанной в Витебске (или его окрестностях) в годы активного строительства железных дорог в Витебской губернии:

А кто не работал на железке, тот беды не знает,
А мы были, побывали, про беду узнали:
И холода, и голода — всего напринимались,
И холода, голода — всего навидались...

Песня о железной дороге контаминуется (от «контаминация» — переход сюжетов и мотивов из одной сказки или песни в другую, слияние их и переплетение) с песней чумацкой, объединяясь с ней «транспортной» тематикой и, что особенно важно, одинаковым отношением рабочего человека к тяжелому подневольному труду. Можно провести параллели и с такими произведениями белорусской крестьянской лирики, как примацкая песня «А кто в примаках не бывал, тот беды не знает» или батрацкая — «А кто у пана не служил, тот лиха не знает».

В городскую рабочую среду проникают и закрепляются в ней самодеятельные стихи и песни, возникшие в бедной витебской деревне и связанные с отходничеством — отправкой сельской молодежи в поисках заработка в крупные промышленные центры — Петербург, Ригу, Москву, тот же Витебск. Вот одно из таких стихотворений, записанное витебским краеведом Д.И. Газиным в пригородах (в Слободе, упоминаемой нами в связи с витебским периодом жизни и творчества И.Е. Репина):

«Дзеці — моладзь,
Дома не знойдзеш.
У зімовую пару дзесьці вандруюць,
Вясной яны ў расходзе
Каторы куды:
У розныя гарады,
Хто на лодку, хто на борку,
А хто цягне, моўчкі, лямку».

Популярной в Витебске (особенно в конце XIX в.) была песня «Измученный, истерзанный...», отражающая тяжелые условия труда рабочих, их беспомощность перед хозяевами-эксплуататорами. В женской рабочей среде, где преобладали работницы текстильного и льняного производства, менее подверженные революционным идеям, особой популярностью пользовались песни «Ах ты, бедная, бедная швейка», «Не судите меня» и другие.

С расширением революционного движения в Витебске получают популярность гимничные революционные песни «Интернационал», «Варшавянка», «Вихри враждебные», «Красное знамя» и др. Следует подчеркнуть, что песни эти распространялись в рукописных сборниках, листовках, прокламациях. 30 марта 1906 г., к примеру, помощник начальника Витебского губернского жандармского управления сообщал, что при обыске у одного из военнослужащих обнаружены «три тетради с революционными песнями и разными преступными карикатурами».

Начиная с 1870-х гг. широкое распространение получает в Витебске такой жанр песенного творчества, как частушка, в которой преобладает народная смеховая культура (словесная и музыкальная). Динамизм и мобильность частушки привлекали рабочих, позволяя им оперативно реагировать на явления жизни. Частушки конца XIX — начала XX в., как и многие рабочие песни, рассказывали о жизни городского рабочего люда, подчеркивали бесправное положение рабочих, высмеивали конкретных личностей — мастеров, заводчиков, отличавшихся бесчеловечным отношением к рабочим. Красной строкой частушечное творчество пронизывала сатирически-юмористическая тема. Многие из частушек отражали чувство тоски городских рабочих, а вчерашних крестьян по родным местам, близким и дорогим им людям, посвящались любви и верности. Вот одна из таких:

Мой родитель родненький,
Купи платок модненький,
И как можно помодней —
Любит витебский Андрей.
(перевод наш. — *А.Р., Ю.Р.*)

О развитии частушечного творчества свидетельствует и тот факт, что в 1903 г. Витебская губернская типография издала книгу В. Астаповича «Белорусская частушка». Значительная часть текстов была записана автором в Витебске и его пригородах.

В плане развития самодеятельного поэтического творчества заслуживает внимания сборник «Избранные стихотворения учащихся Витебской мужской гимназии», изданный в Витебске в 1899 г. Авторами стихов были воспитанники и преподаватели гимназии. Среди них значатся Александр Антоновский, Павел Гомзяков, Владимир Греков, Сергей Загулевский, Иван Михайлов, Игнатий Яковлев и другие. Два сборника любительских стихов (1898 г. и 1910 г.) издал известный в Витебске адвокат и книголюб Г.А. Теодорович.

К концу XIX — началу XX в. относится появление и распространение в рабочей среде такого вида фольклора, как анекдот (одноэпизодический рассказ о необычайно смешном событии, черте характера человека или его поступке). Как правило, анекдоты посвящались бытовой проблематике, реже (можно было и в полицейский участок попасть) рассказывались анекдоты, выкрывающие социальное неравенство, антинародную эксплуататорскую политику царя и господствующих чиновников.

Можно сделать вывод, что устно-поэтическое народное творчество в Витебске развивалось на основе национальной традиции, испытывая влияние зарождающейся белорусской литературы, крестьянского творчества, русской рабочей и революционной поэзии. Сочетая высмеивание бытовых неурядиц с критикой существующих порядков, идеи народной морали с юмором и сатирой, веру в лучшую жизнь с разоблачением аморальности духовенства и местного чиновничества, рабочий фольклор XIX — начала XX в. явился заметным вкладом в культурную сокровищницу Придвинского края, обогащая тем самым всю белорусскую национальную культуру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Почти тысячелетний путь развития художественной культуры Витебска — одного из древнейших городов Беларуси, проанализированный в данном исследовании, дает современному читателю убедительные свидетельства многоплановости, открытости для внешнего мира и стилевого богатства творческого потенциала народа. От примитива и упрощенности художественных творений конца язычества в Придвинском крае до развития всех видов и жанров национального искусства в начале XX в. — таков итог движения художественной мысли в Витебске и Витебском регионе.

Выделяемые в раннем средневековье два этапа развития (IX—XI вв. и XII—XIII вв.) художественной культуры имеют свои отличные характеристики. На первом из них (IX—XI вв.) главную роль в формирующейся художественной культуре играют этноопределяющие черты; на втором — начинается процесс пересечения на витебской земле (не затухающий на протяжении многих столетий) элементов трех мощных художественных течений — западноевропейского, западнославянского и византийского (последнее больше всего проявляется в сфере княженской культуры и идеологии). В XII—XIII вв. в Витебске складывается сложная топоструктура, сопровождаемая усложнением процессов в духовной (в том числе и художественной) жизни. Активизация торговых связей ведет к увеличению поступлений в Витебск западноевропейских товаров, оказывающих влияние как на формальную, так и на содержательную сторону ремесленно-художественного производства. Товары витебских ремесленников пользуются спросом на рынках других стран и городов.

Влияние западноевропейского искусства в большей и восточного (арабского) в меньшей степени ощущается в градостроительстве, бытовой и культовой архитектуре, производстве бытовых товаров культурного назначения (например, в шахматных фигурах).

Отличительным моментом этого времени выступает явление так называемой культурной диффузии, характеризуемое складыванием элементов художественной культуры (особенно в материальной ее части) местных по содержанию, но несущих черты западноевропейских форм. Чаще всего подобное взаимодействие базировалось не просто на визуальном контакте витебских мастеров с образцами западного творчества, но и под влиянием авторитета художников соседних стран, приезжавших и работавших в городах Беларуси.

В позднем средневековье (XIV—XVIII вв.) художественная культура Витебска в своем развитии постоянно ощущает противоречивость политической, социальной и духовной сфер. По-прежнему ощущается активное влияние западноевропейской художественной культуры (особенно в строительной технике и строительно-отделочных материалах). Благодаря поликонфессионализму, черты западноевропейского искусства заметны в ремесленном производстве, изготовлении изделий военного, бытового, эстетического назначения.

Справедливости ради отметим, что и в профессиональной и в народной культуре главенствующими выступают славянские традиции, принципы и приемы искусства Киевской Руси. Правда, некоторые исследователи (например, А.Л. Колединский) называют их рудиментами.

И все же наиболее сложным для развития художественной культуры в Витебске является период XVII — конца третьей четверти XVIII в., когда город находился в составе Речи Посполитой. Переход от поликонфессионализма к господствующему

положению католической церкви привел к подавлению развития национальных элементов в художественном творчестве. На художественном пространстве города активно действует западноевропейская художественная культура, стили и течения которой оказывают определяющее влияние на искусство слова, архитектуры, живописи. Оно особенно заметно в архитектурном творчестве, где главенствуют традиции готики, ренессанса и раннего барокко. Правда, наступление западноевропейских художественных новаций наталкивается на активное противостояние местных стилей, традиций, направлений, религиозных особенностей. (Свидетельство тому — возникновение Витебской, Могилевской и других архитектурно-художественных школ.) Приверженность к традициям и тяга к художественной культуре Московской державы является той живительной влагой, которая подпитывает, сохраняет и развивает элементы белорусской национальной художественной культуры.

Весьма противоречивые оценки о роли и влиянии царской власти на культурные процессы в Северо-Западном крае (Беларуси) имеют и свое место, и свои основания. Эти противоречия касались, как правило, политических проблем. Что же касается проблем собственно художнических, то здесь, на наш взгляд, часто заметен интерес деятелей русской художественной культуры к искусству белорусскому. Несмотря на негативное отношение властей к Северо-Западному краю, прогрессивные деятели России уже с конца XVIII в. (разработка первых планов упорядочения градостроительства), а потом в 1820—1830-е гг. инициировали у российского читателя интерес к Беларуси. Во второй половине XIX в. город Витебск становится одним из центров культурного развития губернии, по сути, превращается в художественно-литературную столицу белорусского региона. В сложных противоречивых условиях формируется новая художественная культура, в которой преобладающими становятся национальные черты. По сути, город Витебск является одним из культурных центров Беларуси, где складываются основы и формируется фундамент для профессионального национального искусства (как в высокой культуре, так и в народном творчестве).

Подытоживая, можно заключить, что художественная культура Витебска на всем протяжении рассматриваемого периода в своей основе имеет общую восточнославянскую культуру. Являясь открытой художественной системой, она постоянно взаимодействует с разнохудожественными стилями, традиционными и новационными. И если на первых порах более заметно влияние Византии, то уже в позднем средневековье здесь преобладающим является западноевропейский художественный стиль, а на рубеже Нового времени главенствует русская художественная культура. В ходе такого диалектического взаимодействия в Витебске, в отличие от других белорусских городов, складывается та богатая палитра художественного развития, которая внесет определяющий вклад в формирование белорусской национальной художественной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Абецедарский А.С. Белоруссия и Россия. Мн., 1978.
Александровіч С.Х. Пуцявіны роднага слова. Мн., 1971.
Аляксееў Л.В. Таленавіты даследчык Беларусі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1980. №1.
Бандарчык В.К. Гісторыя беларускай этнаграфіі. XIX ст. Мн., 1964.
Бас І.С. «...Быў адным з першых» // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1976. №4.
Бобринский Л.А. Гончарство Восточной Европы. М., 1978.
Болбас М.Ф. Промышленность Белоруссии, 1860—1900. Мн., 1978.
Боровой Р.В., Булкин В.А. Из истории церкви Бориса и Глеба в Витебске // Проблемы изучения древнерусского зодчества. СПб., 1996.
Бочаров Г.Н. Художественный металл Древней Руси. X — начало XIII вв. М., 1984.
Бубенька Т. Да пытання аб ліквідацыі царквы Св. Параскевы Пятніцы ў Віцебску // Віц. сшытак. 1995. №1.
Бубенька Т., Хмяльніцкая Л. Кафля з гербамі Агінскіх з Віцебска // Віц. сшытак. 1995. №1.
Бубенька Т.С. З глыбі вякоў. Наш край: Гіст.-культурал. зб. Мн., 1992.
Бубенька Т.С. Крыж XVI ст. з Віцебска // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994.
Бубенька Т.С. Ювелірныя ўпрыгожанні Віцебска X—XIV стст. (па матэрыялах даследаванняў Ніжняга замка). Мн., 1996.
Бубенько Т.С. Исследования в Витебске // Археологические открытия 1983 г. М., 1984.
Бубенько Т.С. Исследования Витебского отряда // Археологические открытия 1985 г. М., 1986.
Бубенько Т.С. Кожаная обувь средневекового Витебска XII—XVIII вв. (по материалам исследований Нижнего замка) // Сярэдневяковыя старажытнасці Беларусі. Мн., 1993.
Бубенько Т.С. Раскопки окольного города Витебска // Археологические открытия 1981 г. М., 1982.
Бубенько Т.С. Раскопки окольного города феодального Витебска // Археологические открытия 1982 г. М., 1983.
Бубенько Т.С. Торговля Витебска в X—XIII вв. (по материалам раскопок окольного города) // Древнее производство, ремесло и торговля по археологическим данным. М., 1988.
Бубенько Т.С., Ткачев М.А. Раскопки оборонительной башни в Витебске // Археологические открытия 1984 г. М., 1985.
Бярозкіна Н.Ю. Гісторыя кнігадрукавання Беларусі (XVI—XX ст.). Мн., 1998.
Бяссонаў С.В. Беларускія мастацкія майстры ў Маскве ў XVII ст. // Весці АН БССР. 1947. №1.
Васілевіч У.А. А. Р. Пшчолка (1869—1934) // Беларуская фалькларыстыка. Мн., 1989.
Витебск: Ист.—экон. очерк. Мн., 1974.
Витебский Свято-Троицкий монастырь. Витебск, 1887.
Віцебшчына. Т. 1—2. Віцебск, 1925—28.
Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1—3. Мн., 1987—89.
Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. Мн., 1983.
Гісторыя беларускай літаратуры. Старажытны перыяд. Мн., 1997.
Гадыцкі К. Творчасць Лады-Забалоцкага // Полымя. 1992. №10.
Газін Дз. Вярхоўскія парогі-перакаты. Віцебск, 1994.
Газін Дз. Мазалаўская «Швейцарыя». Віцебск, 1992.
Ганецкая І. Беларуская маёліка XVI—XVIII стст. // З глыбіні вякоў. Наш край. Мн., 1996.
Глыбовский В.И. 1812 г. в Витебской губернии. Витебск, 1910.
Грыцкевіч А., Мальдзіс А. Шляхі вялі праз Беларусь. Мн., 1980.
Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
Гурин М.Ф. Кузнечное ремесло Полоцкой земли IX—XIII вв. Мн., 1987.
Дадзіёмава В. З гісторыі музычнай бурсы пры Віцебскім езуіцкім калегіуме // Віц. сшытак. 1995. №1.
Дадиомова О.В. К истории музыкальной культуры городов Белоруссии (1700—1764) // Памятники культуры и искусства Белоруссии. Мн., 1989. Вып.8.
Довгялло Д. Витебский Успенский собор в 1790 г. // Полоцкие Епархиальные ведомости. 1893. №1.
Документы и материалы по истории Белоруссии (1900—1917 г.г.). Т. 3. Мн., 1953.
Дорошевич Э., Конон В. Очерки истории эстетической мысли Белоруссии. М., 1972.
Доўнар-Запольскі М.В. Гісторыя Беларусі. Мн., 1994.
Дроченина Н.Н., Рыбаков Б.А. Берестяная грамота из Витебска // Сов. археология. 1960. №1.
Живописная Россия. Литовское и белорусское Полесье. Мн., 1993.
Жлутка А. Францішак Князьнін: Элегія да Бацькаўшчыны // Віц. сшытак. 1995. №1.
Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Віцебская вобл. Мн., 1985.
Игнатенко А.П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Мн., 1963.
Калядзінскі Л., Скрыпчанка Т., Ткачоў М. Віцебскія бранзалеты // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1984. №4.
Калядзінскі Л. Матэрыяльная культура гарадоў Беларусі ў X — XVII стст. (генезіс і станаўленне) // Тэзісы дакладаў і паведамленняў беларускай дэлегацыі на VI Міжнародным кангрэсе славянскай археалогіі. Мн., 1996.
Карский Е.Ф. Белорусы. Вильна, 1904. Т. 1.
Каспяровіч А. Матэрыялы для вывучэння віцебскай краёвай літаратуры і мастацтва. Мн., 1927.
Катлярчук А. Афіцыйныя святочныя цырымоніі Віцебскіх гараджан XV—XVIII стст. // Віц. сшытак. 1996. №2.
Катлярчук А. Святочная культура беларускага горада ў XVI — першай палове XVIII ст. у кантэксце ўзаемадзеяння Захаду і Усходу // Кантакты і дыялогі. 1996. №6.
Кацер М.С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. Мн., 1972.
Квітніцкая А. Прыёмы фарміравання гандлёва-адміністрацыйнага цэнтра Віцебска ў XVIII ст. // Віц. сшытак. 1995. №1.
Кісялёў Г. Загадка беларускай Энеіды. Мн., 1971.
Кішык Ю.Н. Панарама старога Віцебска. Мн., 1995.
Колединский Л.В. О церкви Св. Михаила в Витебске (конец XI — начало XII) // Проблемы изучения древнерусского зодчества. СПб, 1996.
Колединский Л.В. Раскопки в Витебске // Археологические открытия 1979 г. М., 1980.
Колединский Л.В. Ремесло Витебска в XII—XVII вв. (по материалам раскопок Верхнего города) // Древнее производство, ремесло и торговля по археологическим данным. М., 1988.
Красавицкий П.М. Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение // Полоцко-Витебская старина. Витебск, 1911.
Красьнянскі В. «Чарцёж месца Віцебску 1664 г.» як дакументальны помнік гісторыі беларускага драўлянага будаўніцтва. Мн., 1928.
Красьнянскі В. Музейныя помнікі старадаўніх Віцебскіх рамесьніцкіх арганізацыяў // Віцебшчына. Віцебск, 1925. Т. 1.
Крачковский Ю.А. Быт западнорусского селянина. М., 1874.
Кукуня В. З гісторыі трынітарскага кляштара ў Віцебску // Віц. сшытак. 1997. №3.
Ліхач Т. Музычнае мастацтва Уніяцкай царквы // Віц. сшытак. 1996. №2.
Левко О.Н. Торговые связи Витебска в X—XVIII вв. Мн., 1989.

Лютый А.М. Социально-экономическое развитие городов Белоруссии в конце XVII — первой половине XIX в. Мн., 1987.
Мальдзіс А. Падарожжа ў XIX ст.: З гісторыі бел. літаратуры, мастацтва і культуры. Мн., 1969.
Мальдзіс А.І. На скрыжаванні славянскіх традыцый. Мн., 1980.
Мальцев А.Н. Баркулабовская летопись // Археологический ежегодник. М., 1962.
Мархель У. Успамінальная прысутнасць // Шляхам гадоў: Гіст.-літ. зб. Мн., 1994.
Мархель У. Шчыры, але не камерны // Роднае слова. 1998. №2.
Милюченков С.А. Белорусское народное гончарство. Мн., 1984.
Музыкальный театр Белоруссии. Дооктябрьский период. Мн., 1990.
Мысліцелі і асветнікі Беларусі: Энцыкл. давед. Мн., 1995.
Никифоровский Н. Странички из давней старины г. Витебска. Витебск, 1895.
Никифоровский Н.Я. Дударь и музыка. Витебск, 1892.
Никифоровский Н.Я. Нечистики: Свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе. Вильна, 1907.
Никифоровский Н.Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности. Витебск. 1985.
Никифоровский Н.Я. Полупословицы и полупоговорки, употребляемые в Витебской Белоруссии. Витебск, 1910—13.
Никифоровский Н.Я. Простонародные загадки. Витебск, 1898.
Никифоровский Н.Я. Простонародные приметы и поверия, северные обряды и обычаи, легендарные предания о лицах и местах. Витебск, 1897.
Никифоровский Н.Я. Странички из недавней старины города Витебска. Витебск, 1899.
Няфёд У.І. Гісторыя беларускага тэатра. Мн., 1982.
Обзор Витебской губернии за 1985 г. Витебск. 1896.
Павлинов А.М. Древние храмы Витебска и Полоцка // Тр. IX археологического съезда в Вильне в 1983 г. М., 1983. Т. 1.
Падліпскі А. Летапісец Віцебшчыны. Мн., 1994.
Падліпскі А. Віцебскія кнігалюбы мінулага: З гісторыі прыватных бібліятэк XIX — пачатку XX ст. // Свіцязь=Свитязь. Мн., 1979.
Памятники литературы Древней Руси, XI — начало XII в. М., 1978.
Пачынальнікі. Мн., 1991.
Пашкин Ю.А. Русский драматический театр в Белоруссии XIX в. Мн., 1980.
Подлипский А. Васильковые годы Марка Шагала. Витебск, 1997.
Пятроўская Г.А. Пачынальнік беларускага народазнаўства. Мн., 1991.
Рерих Н. По старине // Рерих Н. Избранное. М., 1990. Кн. 1.
Романов Е. Материалы по исторической топографии Витебской губернии: Уезд Велижский. Могилев, 1898.
Россия: Полное геогр. описание нашего Отечества. СПб., 1905.
Роцька І. Касцёл трынітарскага кляштара ў Віцебску: архітэктурны аналіз // Віц. сшытак. 1997. №3.
Русецкі А.У. Мастацкая культура Беларусі: пытанні тэорыі і гісторыі. Віцебск, 1997.
Русско-белорусские связи во второй половине XVII в. Мн., 1972.
Русско-белорусские связи. 1570—1667. Мн., 1963.
Рыбаков Б.А. Из истории культуры Древней Руси. М., 1984.
Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. М., 1948.
Сапунов А. Витебская старина. Т. 1—5. Витебск, 1883—88.
Сапунов А. Историческая записка 75-летия Витебской гимназии (1808—1883). Витебск, 1984.
Сапунов А. Река Западная Двина. Витебск, 1983.
Сахута Е.М., Говор В.А. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии. Мн., 1988.
Сахута Я.М. Беларускае народнае мастацкае кавальства. Мн., 1990.
Святотроицкий Марков монастырь в городе Витебске. СПб., 1911.
Сементовский А. Витебск: Стат. сб. // Памятная книжка Витебской губернии на 1865 г. СПб, 1865.
Сементовский А.М. Этнографический обзор Витебской губернии. СПб., 1872.
Скрипченко Т.С. Обмен и местное производство в средневековых городах Белоруссии (по материалам стеклянных браслетов) // Труды Пятого Междунар. конгр. славян. археологии. Киев, 1985.
Стукалич В.К. Н.Я. Никифоровский (1845—1910) // Записки Северо-Западного отдела Русского географического общества. Вильна, 1910.
Сяліцкі А.А. Фрэскі царквы Благавешчання ў Віцебску // Помнікі старажытна-беларускай культуры. Мн., 1984.
Тиц А.А. Загадки древнерусского чертежа. М., 1978.
Ткачев М.А., Колединский Л.В. Итоги археологического изучения Витебска в 1976—1980 гг. // Древнерусское государство и славяне. Мн., 1983.
Ткачев М.А., Колединский Л.В., Бубенько Т.С. Средневековый Витебск // Тр. Пятого Междунар. конгр. славян. археологии. Киев, 1985.
Ткачоў М., Калядзінскі Л. Твор дробнай пластыкі XV—XVI стст. з Віцебска // Мастацтва Беларусі. 1983. №6.
Толстой Н.И. Роль язычества в культурной славянской традиции // Изучение культур славянских народов. М., 1987. Вып.1.
Трусаў А.А., Угрыновіч А.В. Беларуская паліхромная кафля // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі, 1983. №4.
Фамицин А.С. Скоморохи на Руси. СПб., 1995.
Хадубскі А. Тадэвуш Лада-Забалоцкі (1811—1847) — паэт, палітычны ссыльны, грамадскі дзеяч // Віц. сшытак. 1997. №3.
Хадыка А.Ю., Хадыка Ю.В. Непаўторныя рысы: З гісторыі бел. партрэта. Мн., 1992.
Хмяльніцкая Л. Род фундатараў і мецэнатаў // Віц. сшытак. 1995. №1.
Хозеров И.М. Белорусское и смоленское зодчество XI—XIII вв. Мн., 1994.
Хромчанка К.Р. Беларуская мастацкая проза. Мн., 1929.
Цімчанка І.К. Е.Р. Раманаў (1855—1927) // Беларуская фалькларыстыка. Мн., 1989.
Церашчатава В.В. Старажытна-беларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986.
Чарняўская Т.І. Архітэктура Віцебска. Мн., 1980.
Чепко В.В. Города Белоруссии в первой половине XIX в.: Экон. развитие. Мн., 1981.
Шагал М. Моя жизнь. СПб., 2000.
Штыхов Г.В. Сравнительное изучение древнейших городов Полоцкой земли и памятников и их окрестностей // Древности Белоруссии. Мн., 1966.
Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1993.
Якімовіч Ю.А. Помнікі мураванага грамадзянскага дойлідства Віцебска XIX — пачатку XX ст. Мн., 1990.
Якимович Ю.А. Зодчество Белоруссии XVI — середины XVII в. Мн., 1991.
Яніцкая М.М. Вытокі шклароботва Беларусі. Мн., 1980.
Яніцкая М.М. Старажытнае мастацкае шклароботва Беларускага Падняпроў'я і Паддзвіння // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1970. №4.
Яніцкая М.М. Беларускае мастацкае шкло. XIX — пачатак XX ст. Мн., 1984.
Яніцкая М.М. Гісторыя шкляной вёскі. Мн., 1986.

СОДЕРЖАНИЕ

РУСЕЦКИЙ Аркадий Владимирович,
РУСЕЦКИЙ Юрий Аркадьевич

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВИТЕБСКА С ДРЕВНОСТИ ДО 1917 ГОДА

историко-художественный очерк

Художественный редактор *В.Г.Загородний*
Технический редактор *М.И.Гриневич*
Корректоры: *Ж.С.Бересневич, Л.А.Воробей, Т.П.Гилевич, С.Н.Красная, В.А.Кульбицкая, В.Н.Чудакова*
Компьютерная подготовка издания:
С.А.Макаёнок (зав. редакцией),
Р.В.Девочко, И.И.Дроздова, Н.Н.Зубкевич, Н.В.Митрахович, И.А.Новицкая, Н.А.Стасевич, С.А.Стрелковская

Подписано в печать 08.08.2001. Формат $70\times100^1/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Тип Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 23,4. Усл. кр.-отт. 95,32. Уч.-изд. л.26,57. Тираж 3000 экз. Заказ 279.

Налоговая льгота — Общегосударственный классификатор Республики Беларусь ОКРБ 22.11.20.600.

Республиканское унитарное предприятие «Издательство «Белорусская Энциклопедия имени Петруся Бровки» Государственного комитета Республики Беларусь по печати. Лицензия ЛВ № 10 от 10.11.2000.
Республика Беларусь. 220072, Минск, Академическая, 15а.

Отпечатано с оригинала-макета заказчика на Республиканском унитарном предприятии «Минская фабрика цветной печати». Республика Беларусь. 220024, Минск, Корженевского, 20.